

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**  
**DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD II**



**TESIS DOCTORAL**

**Un modelo de análisis dialéctico del montaje.**  
**El caso práctico del cine bélico norteamericano contemporáneo**  
**Salvar al soldado Ryan y Black Hawk derribado**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA**

**PRESENTADA POR**

**Laura Fernández Ramírez**

Directores

Julio Montero Díaz  
Francisco García García

**Madrid, 2014**



Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Ciencias de la Información

Departamento Comunicación Audiovisual y Publicidad II

**UN MODELO DE ANÁLISIS DIALÉCTICO DEL MONTAJE**  
**EL CASO PRÁCTICO DEL CINE BÉLICO NORTEAMERICANO**  
**CONTEMPORÁNEO**  
**SALVAR AL SOLDADO RYAN Y BLACK HAWK DERRIBADO**

Laura Fernández Ramírez

Tesis doctoral dirigida por:  
Dr. Julio Montero Díaz  
Dr. Francisco García García

Madrid, 1 de marzo de 2014





# **ÍNDICE**

## **Resumen**

**Abstract ..... k**

**Introducción..... I**

**Introduction ..... XV**

**1. S. M. Eisenstein y el cine postclásico ..... 1**

**1.1. La fragmentación en el cine postclásico norteamericano ..... 1**

**1.2. Contexto cinematográfico de S. M. Eisenstein ..... 14**

1.2.1. Teoría del montaje de S. M. Eisenstein ..... 20

1.2.2. De los planteamientos de Eisenstein al montaje del cine contemporáneo americano  
..... 30

**1.3. Metodología de análisis fílmico de Eisenstein..... 34**

**2. Introducción al género bélico..... 53**

**2.1. Un género ideológico ..... 53**

**2.2. Cine bélico clásico: el ciclo de combate de la Segunda Guerra Mundial ..... 59**

2.2.1. Antecedentes ..... 59

2.2.2. Contexto cinematográfico de la Segunda Guerra Mundial ..... 62

2.2.3. El modelo canónico del género bélico durante el periodo clásico ..... 66

2.2.3.1. El sistema clásico de representación..... 67

2.2.3.2. El modelo narrativo del subgénero de combate..... 70

2.2.4. Contexto cinematográfico y características del cine de posguerra. Guerra Fría y fin  
del periodo clásico ..... 74

**2.3. El modelo cinematográfico de Vietnam ..... 80**

2.3.1. Contexto cinematográfico del *New Hollywood* y el *High Concept* ..... 80

2.3.2. El reflejo cinematográfico de la Guerra de Vietnam ..... 87

**3. Cine bélico norteamericano contemporáneo..... 95**

**3.1. Contexto de producción de *Salvar al soldado Ryan* ..... 95**

**3.2. Efecto social y modelo cinematográfico de *Salvar al soldado Ryan*..... 102**

**3.3. Contexto de producción de *Black Hawk derribado* ..... 110**

**3.4. Efecto social y modelo cinematográfico de *Black Hawk derribado*..... 118**

**4. Diseño de la investigación ..... 129**

<b>5. Análisis de Salvar al soldado Ryan.....</b>	<b>145</b>
<b>5.1. Conclusiones al macroanálisis .....</b>	<b>147</b>
5.1.1. Sinopsis .....	147
5.1.2. Escaleta .....	151
5.1.3. Estructura y nivel de fragmentación .....	155
5.1.4. Tema .....	167
5.1.5. Personajes .....	173
5.1.5.1. La compañía .....	174
A. Capitán John Miller .....	174
B. Cabo Upham .....	176
C. Soldado Reiben .....	178
D. Soldado James Ryan .....	179
E. Soldado Mellish .....	180
F. Sargento Horvath .....	181
G. Soldado Jackson .....	181
H. Soldado Caparzo .....	182
I. Médico Wade .....	182
5.1.5.2. El enemigo .....	183
5.1.6. Tiempo y espacio .....	183
5.1.7. Objetos simbólicos .....	190
5.1.8. Planificación .....	192
5.1.8.1. Esquemas gráficos .....	193
A. Punto de vista .....	193
B. Tamaño del cuadro .....	196
C. Composición y perspectiva .....	200
D. Movimiento interno/externo de los planos .....	208
E. Angulación .....	211
F. Tratamiento fotográfico .....	211
5.1.9. Montaje.....	215
5.1.9.1. Continuidad y yuxtaposición .....	217
A. Recursos de continuidad .....	217
B. Yuxtaposición, contrapunto sonoro y tratamiento expresivo del sonido ..	222
5.1.9.2. Esquemas de montaje .....	225
A. Esquemas rítmicos .....	225
B. Esquemas estructurales .....	232
5.1.10. Esquemas que señalan los motivos temáticos del film.....	237
A. Rimas consonantes .....	237
B. Rimas asonantes .....	240
<b>5.2. Conclusiones al microanálisis de la secuencia 2:</b>	
<b>Desembarco en la playa de Omaha .....</b>	<b>248</b>
5.2.1. Primer acto: Escenas A, B, C.....	253
5.2.2. Segundo acto: Escenas D y E .....	259
5.2.3. Tercer acto: Escenas F, G y H .....	263
5.2.4. Cuarto acto: Escenas I y J .....	267
5.2.5. Quinto acto: Escenas K y L .....	271
5.2.6. Sistema estilístico de la secuencia de combate .....	273

<b>6. Análisis de Black Hawk derribado .....</b>	<b>287</b>
<b>6.1. Conclusiones al macroanálisis de <i>Black Hawk derribado</i> .....</b>	<b>289</b>
6.1.1. Sinopsis .....	289
6.1.2. Escaleta .....	295
6.1.3. Estructura y nivel de fragmentación .....	301
6.1.4. Tema .....	319
6.1.5. Personajes .....	327
6.1.5.1. La “nueva generación” de militares .....	328
A. Sargento Eversmann .....	328
B. Soldado Grimes .....	329
C. Hoot .....	330
D. Coronel McKnight .....	331
E. Sargento Sanderson .....	331
6.1.5.2. Militares de “vieja escuela” .....	332
A. General Garrison .....	332
B. Capitán Steele .....	333
C. Harrell .....	333
6.1.5.3. Coro .....	334
6.1.5.4. El enemigo: la milicia .....	335
6.1.5.5. Los civiles.....	335
6.1.5.6. La ONU .....	336
6.1.6. Tiempo y espacio .....	337
6.1.7. Objetos simbólicos .....	345
6.1.8. Planificación .....	348
6.1.8.1. Esquemas gráficos .....	351
A. Punto de vista .....	351
B. Tamaño del cuadro .....	354
C. Composición y perspectiva .....	361
D. Movimiento interno/externo de los planos .....	368
E. Angulación .....	372
F. Tratamiento fotográfico .....	373
6.1.9. Montaje.....	375
6.1.9.1. Continuidad y yuxtaposición .....	378
A. Recursos de continuidad .....	378
B. Yuxtaposición, contrapunto sonoro y tratamiento expresivo del sonido ..	383
6.1.9.2. Esquemas de montaje .....	386
A. Esquemas estructurales .....	386
B. Esquemas rítmicos .....	397
6.1.10. Esquemas que señalan los motivos temáticos del film.....	410
<b>6.2. Conclusiones al microanálisis de las secuencias 30-44: Operación Irene .....</b>	<b>418</b>
6.2.1. Primer acto: Secuencias 30-36 .....	427
A. Secuencias 30-31 .....	430
B. Secuencias 32-34 .....	436
C. Secuencia 35 .....	442
6.2.2. Segundo acto: Secuencias 37-43 .....	447
A. Secuencias 37 y 38 .....	451
B. Secuencias 39 (transición) .....	457
C. Secuencia 40 .....	459
D. Secuencia 41 (transición) .....	462
E. Secuencias 42 y 43.....	465
6.2.3. Tercer acto: Secuencia 44 .....	472

6.2.4 Sistema estilístico de la secuencia de combate .....	479
<b>7. Conclusiones finales .....</b>	<b>499</b>
7.1. Relación del ciclo bélico norteamericano contemporáneo con los planteamientos teóricos de Eisenstein y el modelo canónico de combate y de Vietnam. Definición del sistema narrativo y estilístico compartido por <i>Salvar al soldado Ryan</i> y <i>Black Hawk derribado</i> .....	499
7.2. Conclusiones sobre la utilidad de la metodología de S.M. Eisenstein para el estudio del montaje del cine bélico norteamericano contemporáneo. ....	531
<b>7a. Final conclusions .....</b>	<b>545</b>
7a.1. Contemporary American war film's connection to Eisenstein's theories and the canonical classic combat and Vietnam model. Definition of the narrative and style system shared by Saving Private Ryan (SPR) and Black Hawk Down (BHD). .....	545
7a.2. Conclusions on the usefulness of S.M. Eisenstein's methodology in Contemporary North American war film editing studies .....	575
<b>8. Bibliografía .....</b>	<b>587</b>
<b>9. Filmografía citada.....</b>	<b>597</b>
<b>10. Glosario de términos cinematográficos empleados .....</b>	<b>603</b>

## **RESUMEN**

Esta tesis doctoral presenta una vía de análisis del montaje cinematográfico, entendido éste no sólo como un modo de coordinar de modo verosímil planos que conforman una realidad fragmentada, sino como un recurso de importante valor expresivo o simbólico, capaz de manipular las emociones y el razonamiento del espectador. El montaje, a partir de su diseño de la estructura, el ritmo, y el modo de interrelación de planos, fragmentos y sonidos, reescribe un guión preexistente y contribuye a la construcción del impacto emocional o simbólico de cuadros tomados con anterioridad, que en sí mismos no podrían lograr ese efecto de no estar relacionados o inscritos en un flujo narrativo. El montaje es la tercera y última reescritura de un film, es lo que distingue al cine de otras artes como la novela, la poesía, el teatro o la fotografía, y como tal sorprende la poca atención que recibe de los estudios académicos sobre el funcionamiento o lenguaje del arte cinematográfico.

Estos se centran fundamentalmente en el estudio del guión o el estilo de dirección, y si, como la narratología atienden en parte al estudio de la enunciación de un film, sólo consideran las operaciones del montaje en cuanto a su modo de estructurar un relato y articularlo en un nivel espacio temporal. Otras tendencias atienden a esta disciplina desde una perspectiva cuantitativa; definen el sistema de enunciación de un film según sus recursos más empleados. Ambas permiten describir su estilo de montaje en líneas generales, pero no dan acceso a un estudio cualitativo de éste, a la descripción de sus recursos expresivos o simbólicos particulares, o a la lectura retórica o semiopragmática de estos. Por este motivo, esta investigación pretende mostrar los beneficios de una vía metodológica alternativa que sí atienda a estas cuestiones.

La industria hollywoodiense domina el panorama cinematográfico mundial desde los años 20 del pasado siglo. Con su adopción de una fórmula de representación basada en el naturalismo de la representación fílmica, donde las operaciones del montaje debían ser imperceptibles para el espectador y únicamente servir a la reproducción verosímil o al énfasis dramático de un contenido fragmentado, esta labor vio mermada sus posibilidades expresivas o simbólicas. Más aún en periodos de cambio tecnológico, con su adopción del sonido o los formatos panorámicos.

Sin embargo, en la producción *mainstream* actual de Hollywood, el montaje y sus “piezas” (la planificación y el sonido) ahora resultan más perceptibles, funcionan de un modo más artístico, más expresivo, ya que busca, por encima de la reproducción naturalista, lograr un efecto

particular: la inmersión del espectador en la realidad fílmica (no su observación de ésta) a partir de su configuración. Ésta le ofrece “vivir” virtualmente lo que le sucede al personaje. El diseño estilístico, dentro de su tradicional naturalismo, le permite “experimentar” virtualmente la situación. Del realismo se ha pasado al hiperrealismo.

Hollywood ha retornado a la producción de cine de espectáculo, y su nuevo planteamiento como “cine de sensaciones”, le ha llevado a la búsqueda del control de la experiencia fílmica del espectador. Con un mayor nivel de fragmentación, un estilo más heterogéneo, un ritmo más intenso y la ruptura de las normas de continuidad de la fórmula clásica, busca el compromiso emocional del público con sus protagonistas e introducirle –virtualmente- en la situación planteada. La mayor visibilidad del montaje empleado en este periodo, y su finalidad poética (dentro de su respeto por la representación naturalista característica a la cinematografía norteamericana) es lo que ha llevado a que esta investigación tenga su foco en el estudio del montaje del cine *mainstream* contemporáneo norteamericano.

Este planteamiento también ha afectado al diseño de sus “piezas”, ya sea la puesta en escena, la planificación o su uso del sonido, y por ello aquí se atiende también a estos elementos que se conjugan durante el proceso de edición. Este uso expresivo de la enunciación del cine de espectáculo norteamericano, inscrito dentro de su planteamiento tradicional realista, es lo que lleva a esta investigación a desarrollar una vía de análisis cualitativo de la forma del discurso que permita detectar sus estrategias de montaje, planificación y sonido, explicar su diseño y señalar su posible finalidad.

Como se verá en la investigación, numerosos cineastas y teóricos del cine de espectáculo norteamericano plantean que el cine contemporáneo de Hollywood, dentro de su planteamiento analítico, ha adoptado algunas de las estrategias de montaje, planificación y sonido de S. M. Eisenstein para lograr el compromiso emocional e ideológico –no necesariamente político- del espectador. Esta investigación comparte esta perspectiva y quiere demostrar esta hipótesis. Por ello, aunque el trabajo de documentación sobre montaje se ha dirigido hacia la bibliografía sobre cine contemporáneo, espectacular, y su sistema estilístico, también se ha prestado especial atención a los escritos teóricos de S. M. Eisenstein.

Durante el periodo de Vanguardias, no sólo en la URSS, el montaje vivió un momento de gran protagonismo como recurso para la manipulación emocional o ideológica del público. Los cineastas y teóricos soviéticos dedicaron parte de su esfuerzo a la explicación de su sistema de funcionamiento y a las estrategias enunciativas que servían a estos fines, por ello era esencial partir de sus planteamientos.

En el transcurso de la investigación dos escritos de Eisenstein proporcionaron un punto de partida para desarrollar una metodología que atendiera a la definición de las estrategias de montaje, planificación y sonido que persiguieran una misión expresiva o simbólica, y que permitiera decodificar la emoción o el sentido al que sirvieran. Tras la lectura de los artículos *El lenguaje cinematográfico* (Eisenstein, 1934) y *La unidad orgánica y lo patético en El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1939), en los que el soviético defendía su planteamiento cinematográfico de sus detractores a partir del análisis de *Potemkin* (1925), se advirtió que la metodología que él empleaba para explicar su obra era de gran utilidad a esta investigación. Se basa en la comparación de la codificación estilística y el contenido de un plano o fragmento con los del anterior, y de ahí se propone la posible intención que esconde la diferente configuración de estos. Eisenstein no desarrolló escrito alguno sobre la metodología de análisis empleada, ni le dio una denominación específica. Así, esta investigación ha optado por denominarla análisis dialéctico, y ha debido adaptar y desarrollar el proceso metodológico de Eisenstein a sus propios fines. Se mantiene su foco -los recursos estilísticos- y la premisa de la que parte su metodología: la comparación entre elementos.

Con el propósito de demostrar las posibilidades de la vía de análisis que se propone, se ha optado por realizar un análisis de textos. Se ha limitado al estudio del género bélico por inscribirse dentro del macrogénero de espectáculo. Además, al género bélico se le ha atribuido una tradicional función propagandística debido a su empleo de técnicas cinematográficas destinadas a la manipulación de las emociones y el razonamiento del espectador para transmitirle su mensaje ideológico. Se ha concretado en el estudio del ciclo bélico producido en el cambio del milenio, por participar de la tendencia que sigue Hollywood en la actualidad.

Estas decisiones de investigación han supuesto estudiar la evolución narrativa y estilística del género bélico en relación a su momento de producción (sistema industrial, estrategia político militar y opinión pública) desde sus orígenes hasta llegar al contexto de producción y recepción del periodo que aquí se considera.

Dentro de este ciclo se han seleccionado para el análisis *Salvar al soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998) y *Black Hawk derribado* (Ridley Scott, 2001) por diferentes motivos. El diseño narrativo y estilístico de *Salvar al soldado Ryan*, así como su éxito y efecto social, la convirtieron en el modelo del cine bélico posterior. Su secuencia del desembarco en la playa de Omaha, que sigue un diseño absolutamente expresivo y espectacular que busca reproducir el combate de un modo hiperrealista, ha sido especialmente valorada por académicos, críticos y público. *Black Hawk derribado*, con un éxito relativamente menor, destina la mayor parte de su metraje al combate, al espectáculo bélico, y por ello resulta un caso interesante para este



estudio. Ambas presentan una visión ideológica de la guerra – que muchos teóricos relacionan con la superación del “síndrome de Vietnam”-, y un gran interés por obtener el compromiso emocional y moral del espectador con el soldado, entendido éste no sólo en términos ficcionales, sino como “el soldado real”. Esta lectura ha originado numerosos estudios retóricos. Sin embargo los recursos estilísticos que sirven a estos fines a partir de la manipulación emocional o ideológica del espectador han sido poco tratados.

Aquí se presenta un análisis de las películas completo, de su dimensión narrativa, temática, estructural, de planificación, sonido y montaje. Su macroanálisis permite detectar el sistema que se ha seguido en su diseño estilístico general, y el mensaje ideológico que se construye a partir de sus elementos de contenido y de discurso. También se realizan microanálisis que atienden específicamente al diseño narrativo y estilístico de una secuencia de combate de cada película: el desembarco en la playa de Omaha de *Salvar al soldado Ryan* y el inicio y desenlace fatídico –con el derribo del primer helicóptero que da nombre a la película- de la Operación Irene de *Black Hawk derribado*.

Los objetivos de estos análisis son múltiples. En ningún caso se adopta una perspectiva cognitiva de cuál es el efecto que las películas o las secuencias tienen en el espectador. Inicialmente se pretende detectar y explicar las estrategias de discurso empleadas en los films o secuencias con un motivo expresivo o simbólico. En segundo lugar, y teniendo en cuenta el análisis narrativo y la documentación preexistente, interpretar el efecto o el sentido de cada estrategia. Es imposible definir estos de un modo absoluto, pero se pretende demostrar que la vía de análisis dialéctico del montaje que se propone –entendido éste como la forma definitiva de la articulación de planos y sonidos, a los que también se atiende- permite acceder a la pretensión comunicativa del artista según lo que resulta patente en el film –no así a sus verdaderos deseos, ignotos para nosotros-. Se quiere ofrecer un catálogo de recursos estilísticos empleados en el cine de espectáculo contemporáneo, aunque aquí se limite al estudio del cine bélico y en particular al de dos películas. Este estudio pretende servir de punto de partida a una investigación de mayor envergadura, ya atienda específicamente a la definición del sistema estilístico del ciclo bélico contemporáneo o a la del de la producción hollywoodiense del cine de espectáculo.

Con los análisis se pretende demostrar la hipótesis de partida: que el cine contemporáneo norteamericano –de espectáculo-, en particular estas dos películas, hace uso de las técnicas estilísticas de S. M. Eisenstein, tal y como plantean otros expertos en esta tipología y ciclo filmicos. En concreto se plantea que se emplean las formulaciones teóricas de Eisenstein del “esquema”, la “colisión lógica” (o cualitativa, en los parámetros estilísticos de planos o

fragmentos que se relacionan en continuidad física o que proceden del mismo universo ficcional) y la adecuación de su diseño estilístico a un “motivo” emocional o temático para complementar o fijar el mensaje de un film de modo más eficaz que si para ello sólo se empleara su argumento o la palabra.

Secundariamente, esta investigación quiere contribuir a los estudios sobre cine bélico contemporáneo que consideran que este ciclo combina recursos narrativos y estilísticos del subgénero de combate clásico y del modelo del cine de Vietnam. Plantean que la finalidad de ello es la reconciliación de la opinión pública norteamericana, o internacional, dividida por su apoyo o desconfianza por las instituciones y estrategias político-militares tras el conflicto bélico y circunstancias de la guerra de Vietnam. Aquí se pretende, de modo secundario, aportar a esta línea de investigación los recursos estilísticos que justifican esta lectura –en el caso de estas dos películas concretas-, así como contribuir a los estudios preexistentes que se basan exclusivamente en su diseño narrativo.

La finalidad de esta tesis doctoral es, ante todo, reclamar una mayor atención académica al estudio del montaje –y sus piezas, la planificación y el sonido- así como tratar de completar y mejorar la lectura retórica de un film, generalmente basada en su desarrollo literario, ya sea por estudiosos, cinéfilos o por el público en general.

#### PALABRAS CLAVE:

Metodología de análisis fílmico, Montaje cinematográfico, Planificación cinematográfica, Cine bélico, Cine de espectáculo, Cine contemporáneo, S. M. Eisenstein, Hollywood



## **ABSTRACT**

This doctoral thesis introduces a film editing analysis system. Film editing is understood not only as a way to coordinate the shots that conform a fragmented filmic reality, but also as an important resource of expressive or symbolic value, capable of manipulating the viewer's emotions and reasoning capabilities. Editing, its design being based on structure, rhythm, and shot, fragment and sound interrelation, rewrites a pre-existing script and contributes to building the emotional or symbolic impact of shots –previously designed-, which by themselves could not achieve this effect unless they were related or part of a narrative flux. Editing is the third and last time a film is rewritten, it is what distinguishes filmmaking from other art forms such as novels, poetry, theatre or photography, and as such it is surprising how little attention is paid to it in academic studies regarding filmmaking and its language.

These are mainly focused in studying scripts and directing styles, and if, like narratology, they only partially take into account the study of the film's enunciation, they only consider editing operations regarding how they structure the narrative and articulate it on a temporal level. Other tendencies pay attention to this discipline from a quantitative perspective; they define the film's editing system based on the strategies it uses the most. They both enable you to describe style in general terms, but do not grant access to a qualitative study of it, to a description of its particular expressive or symbolic resources, or to a rhetoric or semio-pragmatic interpretation. For this reason, this investigation intends to show the benefits of an alternative methodology that does pay attention to these matters.

Hollywood dominates worldwide filmmaking since last century's '20s. By adopting a representation formula based on naturalism, where editing operations must remain unnoticed to the viewer and only help towards a naturalistic reproduction or dramatic emphasis of a fragmented content, this task saw its expressive or symbolic possibilities reduced. Even more so during periods of technological change, such as the adoption of sound and panoramic formats.

However, in current Hollywood mainstream productions, editing and its 'pieces' (scene planning and sound), now adopt a more perceptible, artistic and expressive design, since their configuration seeks a particular effect more than naturalism: the viewer's immersion in the film's reality (not his observation of it). The film offers him the chance to virtually 'live' what happens to the character; the style design, within its traditional naturalism, allows him to virtually 'experiment' the situation. From realism we have gone to hyperrealism.

Hollywood has returned to spectacular films, and their new approach as 'sensation cinema' has led them to search for a way to control of the viewer's film experience. With a higher degree of fragmentation, a more heterogeneous style, more intense rhythm and by breaking the classical formula's continuity rules, they seek the viewer's emotional commitment with the characters and to introduce them – virtually – into the suggested situation. The higher visibility of the editing used in this period and its poetic purpose (within its respect for naturalistic representation, characteristic of North American filmmaking) is what has driven this investigation to focus on contemporary North American mainstream editing.

This approach also affects the design of the 'pieces' (*mise en scène*, scene planning or the use of sound). This is why we also pay attention to these elements, as they are used during the editing process. This expressive use of North American spectacular film enunciation, inscribed within its realistic traditional approach, is what leads this investigation to develop a qualitative analysis of the discourse that allows us to detect its strategies, explain its design and indicate its possible purpose.

As will be shown in this investigation, many North American filmmakers and spectacular film theorists suggest that contemporary Hollywood cinema, within its analytic approach, has adopted some of the scene planning, sound and editing strategies of S. M. Eisenstein in order to achieve an emotional and ideological commitment – not necessarily a political one – from the viewer. This investigation shares this perspective and wants to prove this hypothesis. For that, although work regarding editing documentation has been focused on contemporary, spectacular filmmaking and its style system, it also pays special attention to S. M. Eisenstein's theoretical works.

During the Vanguard period, not only in the USSR, editing went through a period of great prominence as a resource to help emotionally or ideologically manipulate the audience. Soviet filmmakers and theorists dedicated part of their efforts to explain how it worked and the enunciation strategies used for it, and for this reasons it was essential to use their approach as a starting point.

Throughout this investigation, two of Eisenstein's works give us our starting point to be able to develop a methodology that comprises the definitions of scene planning, sound and editing strategies that intend to reach an expressive or symbolic aim, and that would allow us to decode the emotions or meaning they are used for. After reading the articles *Eh! On the purity of film language* (Eisenstein, 1934) and *Organic Unity and Pathos in the composition of Potemkin* (Eisenstein, 1939), in which the Soviet filmmaker defended his filmmaking approach

from his detractors through an analysis of *Potemkin* (1925), it was noticeable that the methodology he used to explain his works was of great use for this investigation. It is based on a comparison between a shot or fragment's style code and its content with that of the previous one, and from there on he proposes a possible intention that is hidden within the differences in their configuration. Eisenstein did not write anything about the analysis method he used, nor did it give it any specific name. So, this investigation has chosen to call it "dialectic analysis", and has had to adapt and develop Eisenstein's methodological process to its own ends. It keeps its focus – style – and the premise his methodology is based on: comparison between elements.

With the purpose of proving the possibilities of this proposed analysis system, we have chosen to analyse texts. We have limited our study to war films, as they are part of the spectacular film macro-genre. Also, war films have traditionally been credited with a role in propaganda, given its ideological message and its usage of filmmaking techniques aimed at manipulating emotions and the viewer's reasoning. We have settled on the study of war films produced during the turn of the millennium, because they participate in the current Hollywood trend.

These decisions regarding the investigation have implied the study of war film's narrative and style evolution regarding their time of production (industrial system, political and military strategy and public opinion) from their origins up to the context of their production and reception during the period here taken into account.

Within this cycle we have selected for our analysis *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1998) and *Black Hawk Down* (Ridley Scott, 2001). *Saving Private Ryan's* narrative and style design, and also its success and social effect, helped it become a model for subsequent war films. The Omaha beach landing sequence, which follows an absolutely expressive and spectacular design that seeks to duplicate combat in a hyperrealistic way, has been specially acclaimed by academic, critics and audiences. *Black Hawk Down*, with relatively less success, appoints most of its footage to combat, war spectacle, and because of this it is a very interesting case for our study. They both present an ideological portrayal of war – which many theorists link to overcoming the 'Vietnam syndrome'–, and great interest in obtaining the viewer's emotional and moral commitment with the soldier, being understood not only in fictional terms but as the 'real soldier'. This interpretation has initiated many rhetoric studies. However, the style resources that are used for these purposes based on emotionally or ideologically manipulating the viewer, have hardly been covered.

Here we introduce a full analysis of the films, of their narrative, theme, structural dimensions, of their scene planning, sound and editing. Their macro-analysis helps us detect the system their general design has followed and the ideological message they build through the elements of their content and discourse. We also undergo a microanalysis that specifically attends to the narrative and style design of a combat scene from each film: the Omaha beach landing from *Saving Private Ryan* and the beginning and fatal outcome – with the first helicopter being brought down, which lends its name to the film – of Operation Irene in *Black Hawk Down*.

These analyses serve several purposes. In no case do we adopt a cognitive perspective of what is the effect that the films or sequences have on the viewer. We initially intend to detect and explain the strategies of the discourse used in each film or in scenes with expressive or symbolic motifs. In second place to interpret the effect or meaning of each strategy, based on a narrative analysis and on pre-existing documentation. It's impossible to define the audience's response in an absolute way, but we try to prove that the proposed dialect analysis method – this being understood as the final way to articulate shots and sounds – enables us to access the artist's communicative intentions through what is made clear in the film – but not his real desires, which we can't know-. We want to offer a catalogue of style resources that are used in contemporary spectacular films, even though here we limit ourselves to war films and particularly to these two films. This study intends to serve as a starting point for a wider investigation, whether it continues searching for the definition of a style system for contemporary war films or for Hollywood spectacular film production.

With these analyses we intend to prove our starting hypothesis: that contemporary North American filmmaking – spectacular -, particularly these two films, uses S. M. Eisenstein's style techniques, as outlined by other experts. We specifically suggest that Eisenstein's theoretical 'scheme' and 'logic collisions' are used (or qualitative collisions, in the style parameters of shots or fragments that relate to each other through physical continuity or by being part of the same fictional universe) and that their design is adapted to a emotional or thematic motif that complements or determines the film's message is more efficient than just using its plot or mere words.

In second place, this investigation wants to contribute to contemporary war film studies that consider that this cycle combines narrative and style resources from classic combat subgenres and from the Vietnam film model. They assert that the purpose of this is reconciling the American public opinion, or the international one, divided by their support or suspicion of political and military institutions and strategies after Vietnam War and its circumstances. Here we intend, as something secondary, to contribute to this line of investigation with the style

resources that justify this interpretation – in these two film's particular case -, and to also contribute to pre-existing studies exclusively based on narrative design.

This doctoral thesis' purpose is, above all, to demand more academic attention for editing studies – and its pieces, planning and sound – and to also try to complete and improve film's rhetoric interpretation, generally based in literary development, being this done by scholars, cinephiles or the public.

**KEYWORDS:**

Film analysis methodology, Film editing, Scene planning, War films, Spectacular films, Contemporary films, S. M. Eisenstein, Hollywood





## **INTRODUCCIÓN**

Hay un artesano sin el cual una película no podría llegar a existir,  
un artista que tiene el poder de moldear, mejorar e incluso reinventar la película.  
Ese artista es el montador.  
(Dmytryk, 1986: 413)

La combinación de imágenes, movimiento y sonido es algo realmente misterioso por su efecto en los seres humanos, algo mágico, descrito habitualmente como una segunda vida, una forma de inmortalidad, algo permanente y permanentemente fascinante como espejo de nosotros mismos.  
(Elsaesser y Buckland, 2002: 2)

Un corte no es más que una acción rutinaria e insignificante hasta que se hace sobre un fragmento de celuloide o mediante un *software* de edición. En el montaje cinematográfico un corte -algo invisible, intangible, una fractura, un lapso de espacio o de tiempo- permite dar vida a unos personajes; que se muevan, se desplacen, que se miren... Un solo corte de una película puede contener toda la Historia de la humanidad; un corte activa la imaginación y también logra emocionar y transmitir ideas; los cortes del montaje convirtieron al cine en un arte y permitieron su desarrollo a lo largo de la Historia<sup>1</sup>. Esto, que conoce cualquier persona versada en la Historia o el funcionamiento del arte cinematográfico, no lo es tanto para el espectador medio.

Las operaciones del montaje salvan una mala película o convierten un buen film en una obra maestra, consiguen que el espectador participe de las emociones o pensamientos de un ser humano ficticio o que enjuicie sus acciones desde otro punto de vista al que maneja habitualmente. Sin embargo, el público no es consciente generalmente de las técnicas empleadas durante un visionado para dirigir su trayectoria fílmica; a fin de cuentas el montaje está supeditado a una historia y a la vivencia de unos personajes que ocupan toda la atención del espectador. Además *ha aprendido*, sobre su experiencia desde niño, que la realidad fílmica se construye a partir de su fragmentación en imágenes parciales y que, por ejemplo, unas situaciones transcurren más deprisa que otras. Pese a que un corte, la estructura o el ritmo - los recursos fundamentales del montaje- dirijan sus reacciones emocionales o razonamientos, el espectador suele responder a su estímulo sin ser consciente de su función o valor significativo.

---

<sup>1</sup> El montaje distingue al cine de la fotografía, el teatro o la literatura. Su empleo de recursos de otras disciplinas impedía a principios del siglo XX que se lo considerara un arte por derecho propio. El desarrollo del montaje, gracias a los descubrimientos de Méliès, Porter, Griffith, Gance y los cineastas de la Escuela Soviética evitó que el cine se considerara únicamente un modo de reproducir la realidad y que pudiera servir para la traducción de emociones e ideas.

El montaje cinematográfico comparte estos recursos con la música. Son dos artes con un funcionamiento similar. El corte que se produce entre dos planos de una secuencia tiene un valor equivalente al que supone el intervalo armónico que separa dos notas que se suceden en una melodía. Una frase musical ordena esas notas del mismo modo que lo hace la estructura de una escena; y el compositor dota de una duración específica a cada elemento y los hace seguir un *tempo* tal y como lo hace el montador con las imágenes y sonidos.

Un oyente puede no tener conocimientos de teoría musical y aún así la melodía, producto de intervalos, frases y ritmo, produce un efecto emocional e incluso ideológico en él. Si conociera bien su sistema y estrategias disfrutaría más de la pieza, ya que no sólo explicaría la experiencia sensorial por el talento del artista, sino que podría comprender a través de qué medios una obra de arte, abstracta e intangible, logra excitar sus emociones o su razonamiento. Si como cinéfilos aprendiéramos más sobre montaje, la matriz que da forma a la obra, enriqueceríamos nuestra vivencia como espectadores al poder apreciar el funcionamiento de las películas, las maniobras artísticas y su finalidad.

Esto es extrapolable al ámbito académico. La mayor parte de bibliografía sobre la labor cinematográfica se dedica al estudio de las disciplinas de guión y dirección. La historia y los planos son fundamentales en una película pero no lo son todo. Si lo que estudiásemos fuera una máquina, sería lógico que atendiéramos no sólo a la finalidad del mecanismo y a sus elementos, sino también al modo en el que se interconectan las piezas y las correas que permiten su funcionamiento. Sólo así tendríamos un conocimiento completo del invento. Una mayor atención al montaje, al armazón sobre el que se construye el cine o una película particular, permitiría mayor precisión al explicar su funcionamiento o al dar su lectura narrativa, estilística y retórica. La defensa del estudio minucioso del montaje es la finalidad de esta investigación, ya que esto beneficiaría al público y a las ciencias cinematográficas.

La bibliografía sobre montaje se limita fundamentalmente a monografías sobre la fórmula de edición del periodo clásico norteamericano (1912-1968) y sobre el montaje constructivo de los teóricos soviéticos de la primera mitad del siglo XX. Son las técnicas básicas que han configurado el catálogo de recursos y las premisas que sigue un montador: el naturalismo y la adecuación a la historia de los norteamericanos o bien la expresividad y el simbolismo de los soviéticos. También existen tratados acerca del valor significativo de esta labor cinematográfica de entre los que hay que destacar la obra de Vicente Sánchez Biosca, Ken Dancyger o Walter

Murch, que han sido fundamentales para esta investigación. También existen algunos tratados históricos sobre la evolución del arte del montaje que describen otras estrategias<sup>2</sup>, pero hay muy poca información disponible sobre el que se emplea en el momento actual, y mucha menos en castellano.

En la actualidad los manuales de operación de sistemas no lineales de edición parecen haber desbancado a los estudios sobre el arte del montaje en las librerías cinematográficas. Lo mismo sucede en el ámbito de la investigación científica, con una gran atención a los efectos del desarrollo de la tecnología de montaje y menos al lenguaje empleado por éste hoy en día. Los principios que rigen el montaje contemporáneo sólo se dibujan en entrevistas o reflexiones literarias de los montadores, o monografías que exponen cuantitativamente los cambios que se han dado en el estilo actual.

No obstante, estos textos sobre el arte del montaje en el periodo contemporáneo coinciden en una cuestión fundamental: al hacer un corte hay que priorizar el efecto emocional o ideológico sobre la representación naturalista, es decir, un corte ha de ser significativo aunque para ello deba romper con el sistema de representación canónico que ha venido a definir el *realismo*. Por lo tanto el montaje de hoy es en parte expresivo y simbólico, y su enunciación ha adquirido mayor visibilidad al no priorizar el naturalismo de la representación. Esto supone que el montaje en el ciclo contemporáneo además de servir a la historia busca, como los soviéticos, la manipulación emocional e ideológica del espectador.

Esta tesis doctoral atiende a este aspecto del estilo de montaje contemporáneo. Se pretende detectar cuáles son las técnicas o estrategias que emplea su diseño, qué hace que los cortes, estructuras y ritmos empleados por el cine de hoy en día resulten expresivos o significativos –al tiempo que presentan una historia que fluye de modo verosímil-, y a qué sirven, qué pretenden del espectador. En ningún caso se pretende realizar un estudio cognitivo de éste, no se quiere acceder a qué ocurre en la mente del ser humano al visualizar un corte, estructura o ritmo, sino que se quiere definir el sistema estilístico empleado por el montaje contemporáneo y descubrir cuáles son sus pretensiones, cuál es la trayectoria emocional e ideológica que han diseñado el cineasta y el montador en una película o conjunto de ellas para afectar o influir en el espectador al tiempo que se entretiene con la historia. Aunque resulte imposible definir esto con precisión, por no poder averiguar su criterio con exactitud, se puede dibujar éste a partir del resultado que conforma cada película.

---

<sup>2</sup> La asociación metafórica por semejanza visual entre dos elementos de los surrealistas, la impresión emocional causada por las yuxtaposiciones impresionistas, el carácter antinormativo del montaje de los Nuevos cines europeos, por ejemplo.

Un film recurre a un sistema específico, ya que presenta un mensaje y unas emociones particulares determinadas por el estilo del artista y la historia que ha decidido desarrollar, pero sigue ciertas tendencias o patrones propios del momento. A estos es a los que se quiere acceder aquí.

Lógicamente no se puede estudiar el montaje sin atender a la planificación y el sonido, “piezas” con las que trabaja el montador, y del mismo modo no se puede ignorar que el montaje, la planificación y el sonido sirven al desarrollo de una historia. En esta investigación se atiende al montaje entendido éste como última reescritura del film, como forma definitiva de una obra que primero fue un guión y luego una serie de planos y sonidos tomados en un rodaje siguiendo un diseño artístico particular. También se tiene en cuenta el diseño musical, aunque las piezas fueran compuestas con posterioridad al proceso de edición. A fin de cuentas, su diseño depende de las estructuras y ritmos previamente definidos por el montaje de un film.

El montador ocupa varios roles durante la postproducción de una película. Inicialmente es un analista que debe entender el estilo de montaje que requiere una obra a partir de su lectura del guión y el visionado de las tomas de rodaje. Además debe elegir qué tomas de imagen y sonido son las que sirven mejor a la finalidad de cada secuencia, y dentro del marco de la progresión lógica de la acción dramática, seleccionar qué perspectiva es más adecuada para presentar cada momento. Seguidamente actúa como ingeniero, ya que debe armar una estructura sólida y fluida, que responda al diseño que hubiera predefinido y que logre el efecto pretendido. Después funciona como músico, ya que debe dotar de ritmo a la estructura. Finalmente debe estudiar su montaje actuando como defensor del espectador, ya que debe juzgar si resulta eficaz para producir un efecto en sus emociones y transmitirle una idea, y si al mismo tiempo resulta comprensible y verosímil el desarrollo de la historia. Cuando ya ha terminado su trabajo de montaje debe supervisar las labores de ambientación sonora y musical... Al ser el montaje una disciplina tan compleja que atiende a tantos aspectos, esta investigación no podía plantearse sin atender a todo aquello que define la labor de un editor (historia, planificación y tratamiento sonoro o musical).

Así, esta tesis doctoral ofrece una muestra de los recursos de montaje (como se acaba de mencionar también narrativos, de planificación y de sonido) que comparte un conjunto de películas. Su finalidad es servir como punto de partida a la definición de la fórmula y estrategias genéricas del estilo de montaje empleado hoy en día. Se inspira en el planteamiento del trabajo de Bordwell, Staiger y Thompson sobre el cine clásico, aunque la selección de objetos del estudio sea más limitada.

Como en su obra, se argumenta que se aplica una fórmula de montaje (además de narrativa, de planificación y sonido) en el ciclo contemporáneo del cine *mainstream* producido por Hollywood, una industria que se ha caracterizado a lo largo de su Historia por el recurso a la repetición de modelos narrativos y estilísticos de éxito con la finalidad de asegurar los beneficios a sus grandes inversiones. Otro de los motivos de la elección de la filmografía norteamericana es que desde mediados de los años 60 Hollywood ha abandonado el estilo naturalista impuesto durante el periodo clásico aunque siga haciendo uso de las técnicas de continuidad del montaje analítico. El montaje<sup>3</sup> del periodo postclásico de Hollywood, al servicio de diferentes finalidades (más reflexivo durante el *New Hollywood* y más emocional en el *High Concept*), ya no es únicamente un modo de articulación de una trama, sino que tiene una función expresiva y simbólica que hace que sea de gran interés a esta investigación<sup>4</sup>. Asimismo, su influencia y protagonismo en el panorama mundial es otro de los motivos de su elección como objeto material de estudio. Su preeminencia industrial ha hecho que conforme el modelo frente al que se miden y se definen las filmografías nacionales, ya imiten o reaccionen ante el ejemplo estadounidense. Si accedemos a la fórmula que define el sistema narrativo y estilístico que sirve como modelo al resto de cinematografías, será un punto de partida para acceder a la comprensión de otros ejemplos de cines nacionales.

La producción principal del Hollywood contemporáneo es el cine de espectáculo. Esta apuesta ha sido una constante en su trayectoria industrial<sup>5</sup>, pero su producción se ha intensificado en los momentos de la historia en los que debía competir contra otro producto cultural en auge<sup>6</sup>. Actualmente debe combatir dos frentes: el de la ampliación de posibilidades de ocio al alcance del ciudadano (el videojuego se suma a una mayor oferta televisiva que en periodos anteriores) y el de la descarga ilegal de sus productos.

---

<sup>3</sup> Una vez definido éste como la reescritura final de la historia, la planificación y el sonido del film, se abandonará la relación de estos elementos que se manejan en el montaje con el fin de no complicar la lectura de esta introducción.

<sup>4</sup> Películas como *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), *El graduado* (Mike Nichols, 1967), *Easy rider* (Dennis Hopper, 1969) o *Grupo salvaje* (Sam Peckinpah, 1969) introdujeron un estilo de montaje más autoral, influido por las técnicas de la Nueva Ola o incluso por los modelos soviéticos de principios de siglo con un claro fin expresivo o simbólico. El estreno de películas como *Tiburón* (Steven Spielberg, 1975) o *Star Wars* (George Lucas, 1977) iniciaron un nuevo modelo de cine, menos reflexivo y más emocional, pero que seguía haciendo uso de un montaje visible que dirigiera las emociones del espectador y que favoreciera que su experiencia de la historia fuera simétrica a la de los personajes.

<sup>5</sup> Desde el ejemplo italiano marcado por *Cabiria* (Giovanne Pastronne, 1912) y su primer éxito dentro de este modelo *El nacimiento de una nación* (David Wark Griffith, 1915), Hollywood aplicó la máxima “Spend big, earn big” (gasta a lo grande e ingresa a lo grande).

<sup>6</sup> A partir de 1947 las *majors* de Hollywood debieron competir contra un nuevo invento, la televisión. Ésta tuvo una gran acogida entre los estadounidenses al combinar nuevas formas de vida con un modo de entretenimiento más cercano (en el hogar) y barato.

Ante estas circunstancias, Hollywood ha optado porque el cine de espectáculo contemporáneo ofrezca un *simulacro* al espectador, una *experiencia* de una realidad alternativa, intensa y extraordinaria que favorece que el usuario de videojuegos acuda también a la sala de cine; al mismo tiempo, ver estas películas en pantalla grande y con un sonido envolvente magnifica la experiencia que ofrecen. De este modo Hollywood se asegura gozar de una importante taquilla que amortice su elevado coste de producción.

Para cumplir con estas dos premisas, dentro de este macrogénero la industria norteamericana ha optado fundamentalmente por el desarrollo de géneros de acción como el *thriller*, el cine de aventuras, el de ciencia ficción, fantasía o el bélico. Estos pueden comercializarse en forma de videojuegos por transcurrir en un marco y desarrollar una trama adecuados a este sector cultural en alza y prolongar la rentabilidad de la inversión en el film original. Asimismo estos géneros permiten emplear efectos especiales que llevan más allá la representación cinematográfica, pudiéndose presentar todo tipo de historias que hasta ahora producirlas hubieran supuesto una todavía mayor inversión. Es más, el protagonismo de la acción y no del diálogo permiten reducir la barrera lingüística y ampliar, todavía más, su público objetivo. Aunque sean géneros que suponen una gran inversión, suponen una apuesta segura.

El montaje, objeto formal de esta investigación, es fundamental en estos géneros de espectáculo. Garantiza la fluidez de la historia, emplea un *tempo* rápido que mantiene atento al espectador y evita su aburrimiento, y además le hace experimentar “subidas” y “bajadas” de tensión mediante el empleo de un estilo muy fragmentado, efectista y muy visible en las secuencias de acción y otro más convencional en los diálogos. Como dijo George Lucas en una entrevista a *Time* en 1981, estas películas ofrecen una experiencia similar a la de una atracción de un parque temático (Stam, 2001). El montaje tiene en estas películas la misma función que los raíles de una montaña rusa: tiene la responsabilidad de administrar la adrenalina del espectador sobre todo en las secuencias de acción. Al montaje empleado en estas secuencias se atenderá especialmente en esta investigación.

Dentro del macrogénero de espectáculo, hay un tipo de films en el que su montaje asume una tarea todavía más compleja: el bélico. Desde finales de los 90 Hollywood ha recuperado este género, muy popular en los periodos de guerra y posguerra pero abandonado tras el final de la Guerra Fría por el cansancio del público. Este género se caracteriza por la existencia de un mensaje ideológico o moral, ya que ofrece una lectura determinada de un tema controvertido como es la guerra o una visión particular de un episodio bélico. Por ello, y por su empleo en épocas pasadas, se considera un género propagandístico y el público lo toma con cautela, más aún si éste es internacional debido a la preeminencia militar y política de Estados Unidos en el

panorama mundial. Su recuperación se debe en gran medida al inestable contexto político y militar de finales del siglo XX y principios de éste.

El cine, aunque trate historias de ficción o represente sucesos pasados, necesita cierta referencia a la actualidad para interesar al espectador y llamarle a la sala de cine, y en esta época la política militar estadounidense o su intervención en guerras internacionales ha protagonizado el escenario informativo y ha generado corriente de opinión. Los cineastas, ya sean directores o productores, también participan de ésta y al mismo tiempo son conscientes de las posibilidades espectaculares del género. Además, es habitual que el ejército colabore en este tipo de films y aporte extras, maquinaria de guerra, vestuario, acceso a maniobras o que incluso realice el entrenamiento militar de los actores. Su apoyo permite reducir el coste de reproducir una hazaña bélica.

El problema de llevar a cabo un género donde su orientación ideológica es patente y donde generalmente colabora el ejército norteamericano es la segregación del público objetivo. Los espectadores son al mismo tiempo ciudadanos que pueden participar o no de la corriente de opinión que se plasme en su mensaje. Siendo la palabra un modo demasiado explícito para traducir la visión del ejercicio de las guerras que presentan estas películas, es lógico suponer que su montaje, planificación y tratamiento sonoro -que son recursos cinematográficos más polisémicos- tienen una finalidad ideológica añadida a la de conformar la experiencia del espectador pretendida por el macrogénero de espectáculo. Por su doble función expresiva, al servicio de la emoción y de la idea, en esta investigación se ha optado por el estudio del valor significativo y las técnicas empleadas por el montaje de este género.

Particularmente se ha optado por el estudio de dos de las películas más relevantes producidas en este ciclo: *Salvar al soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998) y *Black hawk derribado* (Ridley Scott, 2001).

*Salvar al soldado Ryan* es la película más taquillera de la Historia del género<sup>7</sup>, lo cual hace ver que gozó del aplauso del público. Además su montaje, dirección y diseño de sonido, las tres áreas que se consideran en esta investigación, fueron galardonados con el Óscar. Su estreno causó un gran efecto social y cultural, ya que tras su ejemplo y éxito resurgió la atención por la Segunda Guerra Mundial en forma de *bestsellers*, videojuegos, series de televisión y un gran

---

<sup>7</sup> Según los datos de recaudación mundial incluidos en IMDB y consultados el 14 de febrero de 2014. [http://www.imdb.com/search/title?genres=war&sort=boxoffice\\_gross\\_us,desc](http://www.imdb.com/search/title?genres=war&sort=boxoffice_gross_us,desc)



número de películas bélicas que, pese a que no todas giraron sobre el mismo conflicto bélico, siguieron su modelo estilístico<sup>8</sup>.

*Black Hawk derribado* tuvo un impacto menor<sup>9</sup>, pero de nuevo la valoración de su montaje y diseño de sonido con el Óscar y la nominación de su director justifican su elección como objeto material del estudio. Además, su estructura supuso una innovación en el género, ya que su desarrollo gira absolutamente entorno al combate con la finalidad de favorecer la experiencia de la guerra del espectador y su estilo se relaciona con el que se inició con *Salvar al soldado Ryan*.

Ambas películas han sido objeto de muchos análisis retóricos y narrativos que atienden fundamentalmente a su rigor histórico, a la relación de las características del relato y su mensaje ideológico con el momento de producción o a su relación intertextual con la narrativa del videojuego. Aunque en todos ellos se hace mención de su montaje, planificación y tratamiento sonoro -en particular al destacar la secuencia del desembarco en la playa de Omaha de *Salvar al soldado Ryan*- ninguno de los estudios atiende específicamente a estos aspectos ni orienta en la comprensión de sus estrategias y función significativa.

Por este motivo, para poder llegar a definir la fórmula de montaje compartida por estas dos películas ha sido necesario acudir al análisis de texto. Sin embargo, al tratar de encontrar una metodología adecuada al objetivo de la investigación, se ha detectado que entre las existentes muchas atendían al montaje como estructura temporal y espacial del film o que lo describían cuantitativamente. Ninguna permitía acceder específicamente al valor significativo del corte o el recurso a determinadas subestructuras o ritmos en las secuencias.

---

<sup>8</sup> Entre los años 1998 –fecha de producción de *Salvar al soldado Ryan*, película que inspiró a la recuperación del género- y 2014 Hollywood ha producido numerosas películas del género bélico. En orden descendente serían *El único superviviente* (Peter Berg, 2013), *Red Dawn* (Dan Bradley, 2012), *Acto de valor* (Mike McCoy, 2012), *War horse* (Steven Spielberg, 2011), *Green Zone: Distrito protegido* (Paul Greengrass, 2010), *Malditos bastardos* (Quentin Tarantino, 2009), *En tierra hostil* (Kathryn Bigelow, 2008), *John Rambo* (Sylvester Stallone, 2008), *Valquiria* (Bryan Singer, 2008), *Resistencia* (Edward Zwick, 2008), *Banderas de nuestros padres* (Clint Eastwood, 2006), *Cartas desde Iwo Jima* (Clint Eastwood, 2006), *Jarhead, el infierno espera* (Sam Mendes, 2005), *La guerra de Hart* (Gregory Hoblit, 2002), *Windtalkers* (John Woo, 2002), *Cuando éramos soldados* (Randall Wallace, 2002), *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001), *Tras la línea enemiga* (John Moore, 2001), *Black Hawk derribado* (Ridley Scott, 2001), *Buffalo soldiers* (Gregor Jordan, 2001), *U-571* (Jonathan Mostow, 2000), *El patriota* (Roland Emmerich, 2000), *Tres Reyes* (David O. Russell, 1999), *La delgada línea roja* (Terrence Malick, 1998), *Salvar al soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998)

<sup>9</sup> Aún así es la decimocuarta película más taquillera de la Historia del género, según los datos de recaudación mundial incluidos en IMDB y consultados el 14 de febrero de 2014. [http://www.imdb.com/search/title?genres=war&sort=boxoffice\\_gross\\_us,desc](http://www.imdb.com/search/title?genres=war&sort=boxoffice_gross_us,desc)

Por este motivo esta investigación define un objetivo paralelo a la definición del sistema de montaje en el cine bélico contemporáneo: pretende contribuir al corpus científico desarrollando una metodología que se considera adecuada no sólo para el estudio del valor significativo de los recursos de montaje, sino también para el de la planificación, el sonido o su desarrollo narrativo. Su eje es analizar las diferencias en el tratamiento de elementos narrativos, planos, sonidos o fragmentos de montaje. Se atiende al contraste entre los esquemas que sigue el tratamiento de cada elemento (por fragmentos o cuadros) y así se puede definir el sistema empleado por el montaje de un film para acusar la adecuación del diseño estilístico a un motivo temático o emocional que lo hace significativo. Todos estos parámetros provienen de la teoría cinematográfica de S. M. Eisenstein y de la metodología que empleaba en el análisis de *El acorazado Potemkin* para defender su tratamiento cinematográfico de sus detractores. No obstante, ha sido preciso desarrollarla para atender al particular objeto de estudio de esta investigación. También, porque Eisenstein no dejó escritos que desarrollaran específicamente su propuesta metodológica.

Vicente Sánchez Biosca, Jacques Aumont y Michel Marie en sus monografías respectivas sobre montaje y análisis fílmico fueron determinantes en la elección del sistema de análisis que se aplica a las películas que aquí se estudian. Reconocen el valor científico de la metodología que empleó S. M. Eisenstein para describir el valor significativo de su estilo fílmico. Esto ha marcado la opción por desarrollarla y proponer este resultado a la comunidad científica como un modo válido, sistemático y eficaz para la definición e interpretación del valor retórico y expresivo de los recursos de montaje de un film. Únicamente Marie Claire Ropars al estudiar la obra *Octubre* del autor soviético toma en consideración sus planteamientos teóricos, analiza corte a corte buscando la colisión que supone la entrada de cada nuevo plano con el fin de definir su uso metafórico del montaje (Ropars, 1978). Aquí se defiende que este sistema puede ser de aplicación para toda película cuyo estilo busque añadir sentido o emoción a la historia presentada y no sólo a las de las obras de Eisenstein. Particularmente en esta investigación se defiende que esta metodología inspirada en la del autor soviético es de gran utilidad para desentrañar la función ideológica y expresiva del montaje en el cine bélico contemporáneo.

Pese a que el sistema de edición de Hollywood se mantiene dentro de los cánones del método analítico, los propios profesionales del medio reconocen hacer uso de las técnicas del autor soviético en los grandes *blockbusters* norteamericanos. Expertos en esta tipología fílmica como Geoff King o en su montaje, como Ken Dancyger, comparan también su montaje y la finalidad del mismo con el estilo desarrollado por S. M. Eisenstein. Así, resulta lógico plantear que la

utilización de un sistema relacionado con el del autor soviético (su metodología de análisis) permitirá acceder con precisión a las estrategias de montaje y finalidad pragmática de un film.

Sus declaraciones llevan a esta investigación a preguntarse cuáles son las técnicas que montadores, directores y teóricos del cine de espectáculo contemporáneo relacionan con las definidas por el maestro soviético. A su respuesta dirigiremos las conclusiones del análisis de las dos películas escogidas, pese a que deban ser tomadas con cautela por basarse el estudio en una muestra reducida.

Esta tesis doctoral dedica tres capítulos a exposición del estado de la cuestión y del marco teórico. Como ya se ha mencionado, la tarea de documentación ha sido complicada por ser el montaje un área poco desarrollada en la literatura cinematográfica. Lo mismo sucede al atender a los estudios sobre cine de espectáculo, bélico o de las dos películas: son fundamentalmente narrativos o en el caso del género bélico también atienden a su grado de fidelidad histórica. La mayor parte de la documentación está escrita en inglés, así que ha sido necesario traducir los fragmentos que se citan. Esas traducciones son mías.

El capítulo 1 se dedica al montaje del cine de espectáculo contemporáneo y a revisar su posible relación con los planteamientos teóricos de S. M. Eisenstein. En el primer apartado se reflejan las conclusiones sobre la evolución del estilo de Hollywood de teóricos del montaje como Ken Dancyger, Vicente Sánchez Biosca o Roger Crittenden, o de teóricos del cine como David Bordwell, Robert Stam o Geoff King. Se ha acudido también a las declaraciones de montadores y directores que han participado o desarrollado monografías sobre el tema del montaje del cine de espectáculo contemporáneo, fundamentalmente Walter Murch y las recopilaciones de entrevistas de Gabriella Oldham y Declan McGrath. También a monografías sobre el cine clásico que permiten trazar la evolución de un ciclo a otro, en particular las de Karel Reisz, Edward Dmytryk o la obra de David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson. En el segundo apartado se recogen las características del cine soviético del periodo de Vanguardias y los principios teóricos de Eisenstein que se tendrán en cuenta durante el análisis del cine bélico contemporáneo. Finalmente se relacionan estos con el criterio de los autores recogidos en el primer apartado con la finalidad de plantear que actualmente el cine norteamericano adapta al sistema analítico sus planteamientos teóricos. El último apartado se dedica a la exposición de su sistema de análisis y se argumenta su mayor eficacia para cumplir los objetivos de esta investigación sobre la metodología narratológica, la de mayor aplicación en los análisis de texto (Elsaesser y Buckland: 2002:3).

El capítulo 2 presenta una introducción a la evolución del género bélico en paralelo con la de la situación política, militar y social de Estados Unidos y la del estilo empleado por Hollywood en cada periodo. Se considera que debido a que el cineasta, el productor y el espectador son individuos históricamente situados es necesario relacionar la evolución cinematográfica con la situación de Estados Unidos en cada periodo (clásico, *New Hollywood* y *High concept*). Para describir las características y la evolución del género bélico ha sido fundamental el ejemplo de Amaya Muruzábal, Jeanine Basinger, Barry Langford o Jean Michel Valantin, quienes interrelacionan el desarrollo del género bélico con la evolución político-militar y de opinión pública de Estados Unidos. David Bordwell, Robert Cook y Barry Langford han sido claves para la descripción del desarrollo narrativo y estilístico de Hollywood. Ellos también consideran los cambios cinematográficos operados en la industria en relación a la evolución social norteamericana. Este capítulo se concentra fundamentalmente en la definición de los dos grandes modelos de cine bélico: el canónico (el subgénero de combate producido durante la Segunda Guerra Mundial) y el que tiene como marco de la representación la guerra de Vietnam. La finalidad del capítulo es conformar los antecedentes al ciclo bélico contemporáneo que se tratará aquí, ya que muchos investigadores relacionan las dos películas que serán objeto del análisis con los modelos anteriores.

El capítulo 3 atiende específicamente al contexto sociopolítico, militar y cultural contemporáneos a la producción de *Salvar al soldado Ryan* y *Black Hawk derribado*. También a su efecto social y mensaje. Se ha acudido a las declaraciones de sus directores, productores y guionistas recogidas en la prensa, artículos científicos o el *making of* de los DVD de las películas. También a la crítica especializada, de los usuarios de IMDB, y a estudios retóricos y estilísticos que preceden a esta investigación. Su finalidad es ofrecer el marco en el que se produjeron las películas para guiar la interpretación retórica de sus recursos de montaje significantes, por servir estos a un mensaje ideológico relacionado con la política militar estadounidense.

El capítulo 4 expone la metodología específica que se aplicará a las películas, los objetivos de la investigación, su hipótesis y las conclusiones que se esperan obtener.

Los capítulos 5 y 6 se dedican respectivamente a las conclusiones particulares obtenidas del análisis de *Salvar al soldado Ryan* y *Black Hawk derribado*. Su sistema fílmico se describe atendiendo a su estructura narrativa, tema, personajes, representación del espacio y del tiempo, planificación, montaje y tratamiento del sonido y la música. En las conclusiones finales a la investigación se compara entre los resultados obtenidos del análisis de una y otra para definir el sistema general de montaje del cine bélico contemporáneo (aunque los resultados

deban ser entendidos como provisionales, dado el carácter limitado de la muestra). La finalidad es que estas conclusiones puedan servir como punto de partida a la definición del sistema empleado por el montaje del género de espectáculo. Asimismo, el estudio de las películas servirá para demostrar la utilidad de la metodología empleada.

En estos capítulos también se exponen los resultados del análisis particular de las secuencias de combate más relevantes de estas dos películas. Siendo films bélicos las conclusiones que se obtengan sobre el montaje de sus secuencias más características permitirá tener una mayor precisión a la hora de definir el sistema de montaje del ciclo contemporáneo como parte del macrogénero de espectáculo. Asimismo permitirá confirmar que la metodología de análisis de montaje inspirada en la de Eisenstein es válida tanto para el análisis de películas completas como para el microestudio de la edición de sus secuencias.

El capítulo 7 contiene las conclusiones de la investigación. Se describe el sistema narrativo y estilístico del cine bélico contemporáneo en base a la comparación de los resultados del análisis de las películas y sus secuencias de combate. Las conclusiones que se obtienen de su estudio pretenden servir como punto de partida a una investigación de mayor envergadura. En este capítulo también se responde a las preguntas de investigación (en qué medida su estilo se relaciona con el de Eisenstein o con los modelos anteriores de cine bélico) y se presentan las conclusiones sobre la validez y la eficacia del desarrollo y aplicación de la metodología y la discusión consiguiente con las aportaciones de literatura especializada hasta ahora. Aquí se defiende la utilidad científica de esta metodología para el estudio del montaje del cine contemporáneo o de aquél que reciba una función expresiva o simbólica. Se comparan las posibilidades que permite con las de la metodología de análisis de montaje narratológica –la más extendida en los análisis de texto– y cuantitativa.

Al ser ésta una tesis doctoral realizada en el marco europeo, la introducción y la conclusión final se incluyen también traducidas en una lengua de la Unión Europea no española, en este caso el inglés.

Finalmente se incluye la bibliografía empleada, la referencia de las películas citada y un glosario de la terminología cinematográfica utilizada en el cuerpo de la investigación.

Existe un segundo tomo a esta investigación donde se presentan los anexos a la misma. Incluye los análisis cuantitativos y cualitativos realizados mediante la metodología defendida de las películas y de las secuencias de combate. Se ha optado por incluirlos en un tomo aparte para favorecer la lectura de las conclusiones particulares sobre los films o fragmentos. En ellas se

hace referencia a las secuencias o planos por número, y con los análisis en otro tomo resulta más fácil identificar al elemento que se menciona en el cuerpo del texto principal.

Como en el caso de una guerra, esta investigación ha atendido a todos su frentes gracias a la colaboración y al apoyo de numerosas unidades a las que quiero expresar mi más profundo agradecimiento, ya que sin ellas la batalla que supone escribir una tesis doctoral habría supuesto –sin mencionar la derrota- un síndrome de estrés postraumático de enorme intensidad.

En primer lugar quiero agradecer el diseño de la misión, su encargo y liderazgo a mis *generales*, el Dr. Don Julio Montero Díaz y el Dr. Don Francisco García García. Han sido muchas las reuniones, desvelos, lecturas y clases magistrales que me han dedicado, así como también han sido un bálsamo de calma para una soldado que ha pasado más de una dificultad. Sin su tutela y amistad, esta tesis doctoral no habría sido posible.

También quiero agradecer a mi *aliada internacional*, la Dra. Doña Nancy Berthier, su invitación al Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC) de la Universidad de la Sorbonne París IV. La estancia allí fue muy beneficiosa para el desarrollo de está investigación por la cantidad de documentación a la que tuve acceso y mi contacto con la actividad que allí desarrollaban. Mi más sincero agradecimiento.

También a mi *band of brothers*, mis compañeros de *patrulla*, mis amigos el Dr. Don Salvador Gómez García, la Dra. Doña Mar Chicharro Merayo, Don Gustavo Montes Rodríguez, Don Vicente Sanz de León, la Dra. Doña Estrella Gutiérrez David y al resto del equipo del Centro de Estudios Superiores Felipe II, continuado en buena parte en la Universidad de Burgos con el Dr. D. Fernando Melgosa y la Dra. Doña Fátima Gil. Su colaboración y ánimo han sido de lo más inspirador, y su amistad una alianza eterna.

Durante la operación, compatibilicé la guerra con la docencia universitaria en el Centro de Estudios Superiores Felipe II (Fundación de la Universidad Complutense de Madrid). La posibilidad de transmitir a mis alumnos mi devoción por el análisis del montaje cinematográfico, por el reconocimiento que merece esta disciplina, así como el entusiasmo que se despertó en ellos, fueron unas de las mejores recompensas del transcurso de la operación. He de agradecerles que se hayan convertido en una *escuadrilla* de apoyo, no sólo en la causa de la defensa del análisis del montaje, sino en lo personal.

Finalmente, mi agradecimiento más profundo a los *civiles*:

A mis primeros maestros y amigos en el cine, el director Antonio Hernández y Sofía Torroja. Ya hace doce años que me inspiraron y animaron a trabajar en este arte.

A Ana Guerra, cuyo ejemplo me ayudó a dar un giro profesional hacia la docencia y la investigación. Aunque estés lejos, parte de esta victoria te la debo a ti. A Margarita Ramírez de Arellano, cuya vitalidad y entusiasmo me inspira como docente.

A Adrián Godoy, compañero de fatigas, amigo fiel y pacificador de guerreros.

A Nadia McGowan, vieja y nueva compañera de trinchera, siempre a mi lado en primera línea de combate.

A la familia Nevado Hernández por haberme aceptado en su *ejército* como una recluta más. Cáceres es ahora un segundo hogar al que volver.

A la familia Ramírez Granados por el remanso de paz que me ofrecen al verles, por interesarse por mi guerra y hacerla suya, por echarme de menos cada vez que el combate se alargaba más de la cuenta. Quisiera pagarles con el premio de tener a la primera doctora de la familia. Y porque sean los ojos de otros que quisieron y no pudieron verlo.

A mis padres José Manuel Fernández Fernández y María Isabel Ramírez Granados. Se lo debemos todo a los padres: yo también. Todo. Quiero recordar que aprendí música gracias a su empeño y eso configuró mi cabeza hacia los ritmos y estructuras del montaje. Después a partir de su ejemplo profesional tras décadas trabajando en Radio Televisión Española y en la escritura de guiones elegí dedicarme a este arte. Por ellos pude acceder a la universidad y a la Escuela de Cine de la Comunidad de Madrid donde por fin pude desarrollar mi vocación. Mi padre me regaló mi primer libro de Eisenstein, gracias a mi madre el sueño de doctorarme... Espero que la tesis justifique el casi permanente estado de una hija en *paradero desconocido*.

Y finalmente a Nacho Nevado Hernández. Mi guerra ha sido la suya, mi vida es la suya. Gracias por haber estado a mi lado en la dura trinchera de la investigación y también durante el éxito de la misión. Pronto celebraremos la paz.

Corto y cambio.

Madrid, 15 de febrero de 2014.

## **INTRODUCTION**

There is a craftsman without whom a film couldn't exist,  
an artist who has the power to shape, improve and even to reinvent a motion picture.  
That artist is the film editor.  
(Dmytryk, 1986:413)

The combination of image, movement and sound is obviously something truly mysterious because of its effects on human beings, something magical, often described as a kind of second life, a kind of immortality, something permanent and permanently fascinating as a reflection of ourselves.  
(Elsaesser & Buckland, 2002:2)

Cutting is a routine, a meaningless action, except when it is done on a piece of celluloid or using an editing *software*. An editor's cut –something invisible, intangible, a fracture, a lapse of space and time- brings characters to life; it enables them to move, to travel, they can look at each other... A single cut may summarize all mankind's history; a cut activates the imagination and it can also stir feelings and communicate ideas to an audience; editing cuts made possible for cinema could be considered art, and allowed its development throughout history<sup>10</sup>. These facts, obvious to anyone familiar with film history or its techniques, remain unknown to the average viewer.

Good editing can save a bad film, or can also turn a good one into a masterpiece. Editing techniques push a fictional character's feelings or thoughts through to audience, or enables them to judge his actions from a different point of view to the one they usually have. Nevertheless, during a screening the audience is not usually aware of the strategies employed to direct their filmic experience; after all, editing is subject to a plot and a character that occupy the viewer's attention. Besides, he has *learned*, since his childhood, that filmic reality is fragmented, built through partial images; and, for example, that certain situations develop faster than others. Even though a cut, structure or rhythm –basic editing tools- guide the audience's emotional response and reasoning, the typical viewer will be stimulated by them without being aware of their function or significant role in manipulating the audience's response.

Film editing shares its techniques with music. These two arts operate similarly. Cuts allow us to distinguish between two images the same way harmonic intervals do between successive notes. A musical phrase arranges these notes in the same way that editing gives structure to a

---

<sup>10</sup> Editing makes cinema different from photography, theatre or literature. In the early 1900 cinema was not considered a specific art because it employed elements originating from other disciplines. Editing developments, due to Méliès', Porter's, Griffith's, Gance and the Soviet filmmakers' discoveries, avoided cinema remaining as a medium that could only reproduce reality and allowed that to be used to create or translate feelings or ideas.



scene; a composer gives an specific duration to every element within a *tempo*, the same way as editors do with images and sounds.

An audience might not know musical theory, but even so the melody, the result of intervals, phrases and rhythm, will cause an emotional or even ideological response. Knowing its techniques and strategies would make them enjoy the piece even more, as they would not only take into consideration the artist's talent while explaining the piece's emotional impact. Thus they would understand how an abstract and intangible work of art operates on their emotions or reasoning. If we learned more about editing, the matrix that shapes a film, we would improve our artistic experience, as we would be able to detect how a movie operates, the filmmaker's strategies and their purpose.

This can be extended to an academic context. Most film books mainly focus on scene planning or script techniques. Plot and shots are essential in a film, but they are not everything there is to it. If we were to study a machine it would be logical to pay attention to the purpose of its mechanism or its elements, but also to the transmission belts that enable it to operate and to the way these pieces are interconnected. This way we would fully understand the mechanism. Editing provides a film's architecture, so paying deeper attention to its study would improve our knowledge regarding cinema's construction. The aim of this investigation is to defend that academic research should pay closer attention to film editing techniques, as this would benefit audience and film studies, specially technical, narrative, stylistic or rhetorical researches.

Film editing is only considered in books that explain the American classical analytical formula (1912-1968) or the early findings of soviet filmmakers' constructive *montage*. These are the basic principles and techniques that can be used while editing: on the one hand, naturalism and the invisible cutting that was used during the classic period for plot development; on the other hand we have the expressionistic and symbolic approach of the Russians. There are also books that focus on film editing's significant contribution such as the works of Vicente Sánchez Biosca, Ken Dancyger or Walter Murch. They have all been essential to this research. However, although there are other books regarding the historical development of film editing that cover different film schools<sup>11</sup>, there is very little information about the system employed nowadays, and even less in Spanish.

---

<sup>11</sup> Surrealists' associative editing, Impressionists' juxtapositions, the unsubordinated style used by European New Cinemas, for example.

Nowadays, non-linear editing software manuals seem to cram film libraries. There is no room for film editing theory. The same happens regarding academic research, which focuses mainly on the impact that the evolution in editing technology has had on cinema, rather than on the development of the language contemporary cinema employs. The principles or criteria that are followed while designing a film's structure or rhythm can only be deduced from interviews or conclusions drawn by editors in their own writings, or theorists that describe or quantify the changes in pacing and framing that have been undergone in contemporary cinema when compared to the classical period.

However, these texts about the evolution of the art of editing agree on an essential issue: The emotional or ideological effect of a cut is a priority, and realistic or naturalistic concerns are currently less important. A cut must always be meaningful, even though it may sometimes alter the canonical system of representation that has come to define film realism. In conclusion, the editing style used today is in part expressionistic and symbolic, and film enunciation is now visible instead of operating invisibly only to build a naturalistic illusion. This means that current editing style not only serves the plot as it used to. Today's main editing principle is similar to the one that was pursued by Russian *montage*: editors aim to manipulate the audience emotionally and ideologically.

This Doctoral Thesis studies this aspect of contemporary editing. Its goal is to detect the techniques or strategies that determine current editing design, what makes the cuts, structures or rhythms expressionistic or meaningful today – at the same time as they help to develop plots naturally- and what is their communicational purpose. This investigation does not study the viewers' cognitive response to film editing whatsoever, its objective is not to access his mind's processes when reacting to a cut, structure or rhythm, but to define current editing style and discover its motives. The goal is to understand what is the emotional or ideological trajectory that has been drawn in a film –or a set of films- to affect or influence the viewer at the same time as he is entertained by the plot. Even though this is impossible to define rigorously, as the artistic purpose cannot be described exactly, the specific strategies that conform each film may give access to it.

A film shows a particular style, as it delivers specific messages and emotions related to the artist's character and the story he has chosen to represent, but it follows certain trends or patterns, due to its time of production or the market demands. This study wants to define generic editing models.

Editing cannot be analyzed without studying scene or sound planning, obviously. They constitute the “pieces” that are coordinated while editing a film. At the same time, scene planning, sound design and editing are subordinated to a plot. These issues cannot be ignored in a film editing research. This investigation considers editing the last reinterpretation of a story that was previously written on a script and then transformed in a series of shots and sounds following a particular artistic design. It also takes music into consideration, although the pieces were composed after the editing phase, because they are designed to match the structures and rhythm that were previously predefined by the final cut.

An editor plays different roles on a film. First he must be an analyst that should understand the specific editing style that is required for a particular film based on its script and the viewing of the takes that have been shot. Besides, he must choose which ones serve best the needs of a scene. Within the logical progression of the dramatic action, he must choose which one is the most suitable perspective to show each aspect of a situation. Then he acts as an engineer, as he must build a solid and fluid architecture that holds the scene together and that is suitable for the predefined artistic demands of the fragment, and the effect that it is aimed for. Thirdly, he acts as a musician, as he must apply rhythm to the structure. Last, he must study his final cut and act as the audience’s advocate, as he must judge if his work will be effective both emotionally and ideologically, if it is still comprehensible, and, lastly, if the illusion of reality remains undisturbed. When he has finished these tasks, then he has to supervise sound and music designing... Editing is such a complex discipline, as it involves so many tasks, that this investigation cannot ignore anything that is essential to the editor’s work (plot, scene planning and sound and music design).

The results of this research offer a sample of the editing strategies that are employed today, as they are based only on a set of films (as it has just been mentioned, it will also study film narrative, scene and sound design). They provide a starting point to a broader study regarding the definition of the generic formula and strategies employed in today’s Hollywood editing. It is inspired by the premise that led to the work of Bordwell, Staiger and Thompson about classic Hollywood style, although this investigation’s object is far more limited.

In their line of study, this investigation upholds that Hollywood mainstream productions apply an editing formula (narrative, images and sounds are codified following a similar trend also). The main reason to choose Hollywood’s mainstream filmography is that the American film industry has been known for repeating certain models that have been proved successful in order to ensure profits that will satisfy the conglomerates’ huge investments. There is another reason: since the mid 60s Hollywood has abandoned the naturalistic style of reproduction

imposed during the classic period, although it still uses the continuity rules set by analytic procedures. Postclassical cutting<sup>12</sup>, is not only a means for articulating a plot, it has also an expressionistic and symbolic mission (with different purposes, more reflexive during the New Hollywood and more emotional in High Concept films<sup>13</sup>). Another reason for choosing current American films is that Hollywood leads the global film market and national industries are influenced by its productions. They measure and define their filmography against Hollywood trends or they imitate their shape. If we define the narrative and stylistic formula that is applied in Hollywood today, and that serves as a model for national filmographies, it may be a starting point to understand their productions also.

Today, Hollywood is focused on producing spectacular films. The production of this genre has been constant<sup>14</sup>, but it has been particularly intense at times when cinema had to compete with new kinds of media that were becoming popular<sup>15</sup>. Currently, cinema has two competitors: new kinds of leisure (such as videogames and broader television choices) and illegal downloading of Hollywood productions.

Under these circumstances, Hollywood has invested in spectacular films that provide a *simulacrum* to the audience, an experience of an alternative, intense and extraordinary reality that can draw videogame players to the movie theatre. At the same time, the experience is more intense with a huge screen and surrounding sound systems; this way no one will prefer to watch them in low quality at home. Producing spectacular films has made possible for Hollywood to maintain its box office, and they are a safe bet despite their high cost.

Hollywood has concentrated its efforts in the development of action films such as thrillers, adventure and fantasy films, science fiction or war films. These genres' narratives are easily

---

<sup>12</sup> "Editing" and "cutting" will be regarded as synonymous. As "editing" has been defined as the final reinterpretation and reformulation of plot, scene planning and sound design, this introduction will no longer specify all these disciplines in order to guarantee easy and fluent reading. They will be considered under the generic concept of "editing" as it has been defined.

<sup>13</sup> New Hollywood films as *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), *The graduate* (Mike Nichols, 1967), *Easy rider* (Dennis Hopper, 1969) or *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969) introduced a personal style of editing. The techniques and principles of the European New Wave or the ones used by Russian *avant-garde* filmmakers were a model for a filmic style that was more concerned about representing emotions and ideas rather than developing a plot in a realistic way. High Concept films such as *Jaws* (Steven Spielberg, 1975) or *Star Wars* (George Lucas, 1977) began a new trend of cinema, less reflexive and more emotional, that kept using a visible enunciation to guide the audience's feelings and their physiological experience of the plot. Their goal was to connect them to the characters' sensations.

<sup>14</sup> Since *Cabiria* (Giovane Pastronne, 1912) and *The Birth of a Nation* (David Wark Griffith, 1915), Hollywood decided to "Spend big, earn big".

<sup>15</sup> With the invention of television in 1947, Hollywood had to compete against this new menace. The Americans embraced this new invention as it provided cheap and familiar entertainment that matched their new 1950's way of life.

adapted to videogames. They can be commercialized in the shape of videogames since they have a context and develop a plot that is adequate for this cultural segment that extends the profitability of the film's investment. Moreover, these genres allow the use of CGI. With them, Hollywood amazes audiences and reduces the cost of stories that could not have been produced before due to their expensive needs. Moreover, in these films, action scenes are more important than dialogues, a characteristic that helps reduce linguistic barriers and attracts broader audiences to cinemas in the international market.

Editing, the object of this investigation, is essential in these kinds of spectacular films. It guarantees plot fluency, it quickens the story's pace so as to keep the audience's attention and to keep them from being bored. At the same time it leads their emotions through "ups and downs" like a rollercoaster, as their tension is forced through a visibly fragmented and sensationalistic style in action scenes and relaxed by a more conventional one during dialogues. At an interview for *Time* in 1981, George Lucas compared the experience these films offer to an amusement park ride (Stam, 2001). In spectacular films, editing could be compared to a roller coaster's rails: it must manage the viewer's adrenaline during the screening, intensifying his emotional tension during action scenes and relaxing it afterwards. Action scene editing will be especially important throughout this research.

Within spectacular films, there is a specific genre in which editing assumes an even more complex task: War films. Since 1990 Hollywood has rescued this genre. It was very popular during war and post-war periods, but its production was abandoned after the Cold War because audiences grew tired of the genre. These films have an important ideological and moral component, as they offer an interpretation of a controversial issue (war) or a particular point of view on a specific combat. The genre has been used as a way to force political or social reactions in the past, so the audience has grown sensitive to its relationship with propaganda. Due to United States military and political worldwide pre-eminence, international viewers are even more cautious. The unstable political and military international context at the turn of the 20<sup>th</sup> Century has provided Hollywood with an excuse to rescue the genre from oblivion.

To gain the audiences' interest, film narratives should relate in some way to current affairs, even if they rely on fictional or historically based plots. In this era United States politics or military actions have been particularly important to worldwide news, and they have generated opinion trends. Filmmakers have their own opinion as citizens, and are aware of war films' spectacular appeal. At the same time, the United States Department of Defense usually cooperates in the production of this genre (it provide extras, war equipment, props, uniforms

or even military advisors or trainers –to make actors seem to be real soldiers-). This cooperation reduces considerably the cost of reproducing or re-enacting combat.

Producing war films has a catch, though. Military cooperation and the presence of an ideological message might segregate a film's audience. Viewers are also concerned citizens that may or may not agree with the film's point of view on war. To avoid this segregation, current war films focus on the experience of combat and limit the presence of ideological speech. Words are too explicit, so it is reasonable to assume that editing, scene planning and sound design (that are more polysemic) have adopted an ideological purpose. And at the same time they satisfy the needs of spectacular cinema: they build audience's war experience. Therefore, war film editing assumes a double role: stirring emotions and translating ideas. This is the reason why this investigation focuses on war film editing style, as it is both expressionistic and symbolic.

We will analyze two films that are considered to be the most relevant from this period: *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1998) and *Black Hawk Down* (Ridley Scott, 2001).

*Saving Private Ryan* is the top grossing film in the genre's history<sup>16</sup>. This proves that it pleased the audience. Besides, the three disciplines that are considered in this research (editing, directing and sound design) were awarded with an Oscar. The film aroused an important social response and cultural reaction. *Saving Private Ryan's* success brought attention to the Second World War. Many bestsellers, television series, videogames, and films had Second World War as their action context, and although not every War film dealt with this conflict, they all adopted Spielberg's style<sup>17</sup>.

*Black Hawk Down* had a lesser impact<sup>18</sup>, but the film's editing and sound design also won the Oscar and Ridley Scott was nominated for best director. Besides, *Black Hawk Down's* narrative

---

<sup>16</sup> According to the information on IMDB about War films' box office consulted on 14th February 2014. [http://www.imdb.com/search/title?genres=war&sort=boxoffice\\_gross\\_us,desc](http://www.imdb.com/search/title?genres=war&sort=boxoffice_gross_us,desc)

<sup>17</sup> Between 1998 –production date of *Saving Private Ryan*, the film that brought the genre back- and 2013, Hollywood has produced numerous War films. They are enumerated in descending order according to their production date: *Lone Survivor* (Peter Berg, 2013), *Red Dawn* (Dan Bradley, 2012), *Act of Valour* (Mike McCoy, 2012), *War horse* (Steven Spielberg, 2011), *Green Zone: Protected District* (Paul Greengrass, 2010), *Inglourious Basterds* (Quentin Tarantino, 2009), *The Hurt Locker* (Kathryn Bigelow, 2008), *John Rambo* (Sylvester Stallone, 2008), *Valquiria* (Bryan Singer, 2008), *Resistance* (Edward Zwick, 2008), *Flags of our Fathers* (Clint Eastwood, 2006), *Letters from Iwo Jima* (Clint Eastwood, 2006), *Jarhead* (Sam Mendes, 2005), *Hart's War* (Gregory Hoblit, 2002), *Windtalkers* (John Woo, 2002), *When We Were Soldiers* (Randall Wallace, 2002), *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001), *Behind Enemy Lines* (John Moore, 2001), *Black Hawk Down* (Ridley Scott, 2001), *Buffalo soldiers* (Gregor Jordan, 2001), *U-571* (Jonathan Mostow, 2000), *The Patriot* (Roland Emmerich, 2000), *Three Kings* (David O. Russell, 1999), *The Thin Red Line* (Terrence Malick, 1998), *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1998)

<sup>18</sup> It is still the 14th top grossing films in the History of the genre, according to the information on IMDB, consulted on 14th February 2014. [http://www.imdb.com/search/title?genres=war&sort=boxoffice\\_gross\\_us,desc](http://www.imdb.com/search/title?genres=war&sort=boxoffice_gross_us,desc)

structure was an innovation in the genre, as the plot absolutely relies on combat scenes to build the audience's war experience and their style is related to the one used in *Saving Private Ryan*.

Both films have been intensely analyzed in the past, but only regarding their narrative or rhetoric meaning. Other authors focus on their historical accuracy, the relationship between their messages and the filmmakers and audiences' social or political context, or the link between videogames narrative and their own. Although all these studies mention the importance of these films' editing, scene planning and sound design –particularly regarding the Omaha beach landing sequence in *Saving Private Ryan*- none of them goes in depth into their particular strategies or into the importance of their role as emotional or ideological techniques.

This lack of bibliography has forced this research to analyze both films in order to define their shared editing formula (and to prove it exists). However, finding a methodology to analyze expressionistic or symbolic editing has proven difficult. The most popular ones consider editing only as a way of temporalizing or giving spatial structure to the plot, or they describe it quantitatively. None of them focused on the significance or emotional effect of a cut or a particular use of structure or rhythm.

Therefore, this research has added a parallel goal: as well as defining current editing expressionistic and symbolic strategies, this investigation presents a methodology that is considered suitable not only for editing analysis and interpretation, but for scene planning, sound and narrative design also. Its central concept is to analyze the differences in style of consecutive shots, sounds or fragments. Focusing on the stylistic contrast between two successive shots or fragments' formal schemes, this methodology determines the editing strategies of a film and the emotional or ideological motives that make them meaningful or effective. All these theoretical principles (contrast, motive and schemes) were defined in S. M. Eisenstein's writings. The methodology that will be applied here is very similar to the one he used to analyze and defend *Potemkin* from his critics. It has been necessary to develop it, because Eisenstein did not explicitly explain it, and to adequate it to this investigation's aim and object.

This methodology was chosen due to the emphasis that Vicente Sánchez Biosca, Jacques Aumont and Michel Marie gave to Eisenstein's film analysis system. They consider it as a scientific procedure for describing the meaningful role of film stylistics. This has caused this investigation to follow it, develop it and to propose it as a valid, systematic and effective way to define and decode the expressionistic and symbolic attributions of current film editing

strategies. Marie Claire Ropars used it in her analysis of *October*. She made a frame-by-frame study of its introduction, and considered that each cut meant to work as a meaningful collision. This way she found the metaphorical purpose of the scene's planning and editing (Ropars, 1978). This Doctoral thesis defends that this methodology can be used to study films whose editing purpose is to influence the audience –emotionally or ideologically-, and that it is not restricted to only analyse Eisenstein's filmography. Particularly, the study defends that this methodology is particularly useful to decode and describe the expressionistic and ideological strategies employed in contemporary Hollywood war films.

Although Hollywood's editing system remains mostly analytical, current American filmmakers praise Eisenstein's techniques and admit to use them in Hollywood blockbusters. Theorists that study spectacular movies, such as Geoff King, or specialists in their editing system, such as Ken Dancyger, relate these films' editing style and purpose to the ones defended by Eisenstein. Given this connection between these film schools, it is assumed that it is logical to test Eisenstein's analysis system to study current spectacular editing (as it focuses on describing editing strategies and their communicational purpose).

These filmmakers and theorists' statements lead to a question: specifically, which are the strategies that editors, filmmakers and theorists refer to when they link current spectacular cinema to Eisenstein's filmography? The conclusions on the selected films analysis will answer this issue (partially, due to its small sample).

The first three chapters of this Doctoral Thesis works on the state of the issue and the theories related to this matter. The research has been difficult because editing has only partially been studied in film theory books, as it has previously been stated. Moreover, the usual scope of film analysis has not been spectacular and war film editing either, nor has it been the stylistic system of the two selected films. Narrative is the usual ground for analysis, and only in war films, other analysis' conclusions refer to historical accuracy. These studies are mostly written in English, so this investigation (in Spanish) has had to translate some of their fragments in order to cite them. The credit for these translations is mine.

Current Hollywood's spectacular editing style is the first chapter's topic. It particularly focuses on establishing the grounds to justify the connection between the editing system used in Hollywood today and the one advocated by Eisenstein in his essays. The first part is based on the conclusions of editing specialists (such as Ken Dancyger and Vicente Sánchez Biosca) and theorists (David Bordwell, Robert Stam or Geoff King) on the evolution of current editing style.



Current editors and directors' statements on the matter have also been included. They have been extracted from Walter Murch's literary work and the interviews that Gabriella Oldham and Declan McGrath published. Other sources for the research have been the essential book about the classic period written by David Bordwell, Janet Staiger and Kristin Thompson and Karel Reisz and Edward Dmytryk's works, which focus on its editing and scene planning design. They have been useful to establish the evolution from one system to another. The second part of this chapter explains the characteristics of Soviet film style at the beginning of 20<sup>th</sup> Century, although it mainly focuses on those of Eisenstein's techniques and principles that are essential to this investigation. The third part compares them to the filmmakers and theorists' statements included in Part One. The goal is to justify the connection between spectacular films' editing style and Eisenstein's theories. The last part explains the methodology he used to analyze his masterpiece *Potemkin*, and argues that it will prove useful during the analysis of expressionistic and symbolic editing during this investigation. It will be compared to the system used by Narrative analysts, as it is the most popular one (Elsaesser and Buckland, 2002: 3).

Chapter 2 offers an introduction to the evolution of American war films. The introduction will approach the genre's development within its context: United States political, military and social History and the stylistic and narrative system employed in Hollywood during each period. Audiences and filmmakers are citizens, so it's important to study the genre's evolution within United States' historical circumstances. And films are produced within a system, so it's useful to establish Hollywood's language and premises in the Classic, New Hollywood and High Concept periods. The works of Amaya Muruzábal, Jeanine Basinger, Barry Langford or Jean Michel Valantin have been essential to understand the evolution of American war films as the result, or under the influence, of certain social, political or military issues. David Bordwell, Robert Cook and Barry Langford's books have been essential to describe the evolution of the Hollywood language and industrial system. They consider film narrative and style as a result of social, industrial and political circumstances, as we do. This chapter focuses on the definition of the two war film canonical models: Second World War Combat films and Vietnam films. Many analysts declare that *Saving Private Ryan* and *Black Hawk Down* combine the characteristics of combat and Vietnam films, therefore introducing the historical and artistic background for current war films to the reader is the goal of this chapter.

Chapter 3 explains the social, political, military and cultural context in which both films were produced. It also includes the movies' social response and the conclusions about their message drawn by rhetorical analysts. The sources for this chapter have been press interviews that

include statements on the movies from Directors, Producers or Scriptwriters, as well as their comments in the film's DVDs. Press critics and IMDB users opinion's have also been taken into consideration. The conclusions of prior analysis to this research also. The goal of this chapter is to set a frame for the rhetorical interpretation of the film's editing techniques, as the movies deliver a message closely linked to United States' political and military policies during the turn of the century.

Chapter 4 explains the methodology that will be used in the analysis, and the objectives, hypothesis, and the conclusions that are aimed for in this Doctoral thesis.

Chapters 5 and 6 include *Saving Private Ryan* and *Black Hawk Down* analysis results regarding narrative structure, theme, characters, space and time representation, scene planning, editing and sound and musical design. In chapter 7, this Doctoral Thesis' final conclusions, the results of each film's analysis will be compared to each other in order to define the system currently by war films' editors and directors, hoping that it will be useful as a starting point for the definition of contemporary spectacular films'. The final conclusions will also show the advantages offered by the methodology for film editing analysis that is presented here to explain expressionistic and symbolic film strategies.

Chapters 5 and 6 also include the results of the films' combat scenes analysis. Scene planning, sound design and editing of the most significant battles will be studied. The results will improve the accuracy of the films' analysis, as combat scenes are essential to war films and, as action scenes, to spectacular cinema. The results justify that the presented methodology is useful, not only to understand the films as a whole, but to understand the system of particular scenes also.

Chapter 7 lists this research's results. Current war film's narrative and stylistic system is described, based on the results obtained from the comparison between both films' and combat scene's analysis. The conclusions must be regarded as a starting point for a bigger research on current war or spectacular films' narrative and stylistics. This chapter also answers the questions that lead to this investigation which are the planning and editing strategies that link contemporary spectacular films' stylistics –particularly war films- to Eisenstein's theories and techniques, or in what ways do current war films relate to prior war film models. The analysis methodology that is presented here will be scrutinized, as its advantages and flaws will be listed. It will be compared to narrative and quantitative methodologies to defend that the methodology presented here is extremely useful on expressionistic and symbolic editing analysis.

As this Thesis has been elaborated within a European program, the introduction and conclusions have been translated to a non-Spanish language from the EU, English in this case.

Finally, Chapter 8 lists the sources used in this research, the films that have been mentioned and a glossary with the definition of specific filmmaking terms that have been employed.

There is a second volume to this research that includes the quantitative and qualitative analysis of the films obtained with the dialectical methodology that is presented here. They have been included in a separate volume because I assumed it would be easier for the reader to access the frames or the fragments' analysis while reading the results in chapters 5 and 6. These chapters refer to specific sequences and frames using a number, so providing another volume to consult them seemed useful.

This Doctoral Thesis has in some ways been like a war. The battlefronts have been brought under control thanks to the cooperation of allies and supporting units, to whom I would like to show my deepest gratitude. Without them, the “battle” of writing a Thesis would have meant not only defeat, but that I would have suffered intense post-traumatic disorder.

Firstly, I want to thank for their leadership, the design and the assignment of the mission my Generals, Dr. Julio Montero Díaz and Dr. Francisco García García. They have awarded me with many meetings, readings and master classes, as well as taking care of a soldier that has been through more than one rough spot. Without their tutoring and friendship this Thesis would not have been possible.

I would also want to credit my international ally's collaboration. Dr. Nancy Berthier invited me to participate on the Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC) in l'Université de la Sorbonne-Paris IV where I could gather tons of information for my research and I benefited personally from the contact with their activity. I offer you my sincere gratitude.

Also my *Band of Brothers*, my patrol fellows, my friends Dr. Salvador Gómez García, Dr. Mar Chicharro Merayo, Mr. Gustavo Montes Rodríguez, Mr. Vicente Sáenz de León, Dr. Estrella Gutiérrez David and the rest of the staff in Centro de Estudios Superiores Felipe II. I must also thank my colleagues from Universidad de Burgos, particularly Dr. Fernando Melgosa and Dr. Fátima Gil, who have helped and cheered me up during the final stages of the battle. I hope this alliance with all of them is permanent.

During the mission, I fought this academic battle war at the same time I taught Film Studies in Centro de Estudios Superiores Felipe II. There, I was able to pass on to my alumni my devotion for film editing and its' analysis and to made them aware of the benefits of its study. They became enthusiastic about editing, and it was one of the great rewards I have obtained during the course of this research. I must thank them for their involvement in my support squad for their defense of the art of editing, and for their friendship.

Finally I must dedicate this battle to civilians:

To my first mentors and friends in film industry, Director Antonio Hernández and Sofía Torroja. Eleven years ago they inspired and encouraged me to work in this beautiful discipline.

To Ana Guerra, who lead me to make a professional turn towards teaching and researching. Although you are miles apart, I partly owe you this victory. To Margarita Ramírez de Arellano, whose vitality and enthusiasm inspires me as a Professor.

To Adrian Godoy, battle partner, faithful friend, who provided safe haven when the combat was on its peak.

To Nadia McGowan, old and new trench partner, always by my side in first line of combat.

To the Nevado Hernández family, for introducing me in their army as a special recruit. Cáceres is now a second home.

To the Ramírez Granados family. They soothed my spirit, they kept an eye on my war's status and they missed me whenever combat got longer than I expected. I would like to pay them with the reward of being the first Doctor in our family. They will be the eyes of those who wanted to see but could not be here.

To my parents: José Manuel Fernández Fernández and María Isabel Ramírez Granados. We owe everything to our parents: me too. Everything. I would like to underline that I learnt music thanks to their effort and that it taught me to think in terms of editing structure and rhythm. My parents set a professional model for me, as they worked for decades in Radio Television Española and as scriptwriters: it encouraged me to study this discipline. Thanks to them I went to University and Film School (ECAM) where I could finally learn about my true calling: editing. My father gave me my first Eisenstein's book, my mother the dream of achieving a Doctorate degree... I hope this Thesis compensates my *unknown status* during this period.

Finally I want to thank Nacho Nevado Hernández. He has fought my war beside me. Thank you for staying by my side during combat and during the celebration of the mission's end also. Soon we will celebrate peace.

"Over and Out"

Madrid, 15<sup>th</sup> February 2014

# **I. S. M. EISENSTEIN Y EL CINE POSTCLÁSICO**

## 1.1.- La fragmentación en el cine clásico y postclásico norteamericano

Todo film se articula mediante la fragmentación. La división en planos de la realidad ficcional ofrece ventajas estratégicas al desarrollo de una producción y permite conducir al espectador a lo largo de la trama. A nivel práctico, resuelve el problema de que “cuanto más larga sea una toma, más posibilidades hay de que surja un error” (Murch, 2003:21) y, además, permite el rodaje por campos de luz o en diferentes localizaciones que en la película estén conectadas. A nivel artístico, la discontinuidad destaca los elementos de la historia a los que debe atender el espectador y “elegir la mejor angulación de cámara para cada emoción y para cada momento (...) para alcanzar una intensidad cada vez mayor” (Murch, 2003:22).

Su administración estuvo fuertemente regulada durante el periodo clásico por el sistema de narración estandarizada definido por las *majors* de Hollywood. Su diseño respondía en general a una fórmula compartida que permite estudiar el conjunto de films producidos hasta 1960 como un sistema homogéneo y estable (Bordwell, Staiger y Thompson, 1985)<sup>19</sup>.

En el periodo clásico se pretendía evitar que se apreciara la discontinuidad del discurso cinematográfico mediante estrategias que asemejaran el visionado de un film al proceso de percepción natural. Lo narrativo o lo teatral (la trama, la caracterización de personajes y la puesta en escena) se privilegiaba por encima de las posibilidades poéticas de la planificación y el montaje. Éste únicamente debía dotar de coherencia espacio-temporal a la serie de imágenes naturalistas que hacían fluir el argumento. La posibilidad de afectar o comentar el contenido de lo representado se negaba, prescindiendo de sus cualidades simbólicas o expresivas y realizándose una enunciación omnisciente que privilegiaba la *conexión* de sus elementos. El sistema de engarces entre planos no era sino “un motivo emblemático más de la serie de naturalizaciones tendentes a la diegetización de todo el universo discursivo” (Sánchez-Biosca, 1996:134). El montaje y la planificación quedaban regulados por el principio de continuidad espacio-temporal, la ley de los 180º<sup>20</sup>, la variación de perspectiva de 30º<sup>21</sup> entre posiciones de cámara correlativas y la técnica del *raccord*<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> Las características específicas del cine clásico se abordan en el capítulo 2 de esta investigación. En este punto, sirve como punto de partida para la explicación de los cambios que se han producido en el discurso de Hollywood en la actualidad.

<sup>20</sup> Sistema de rodaje que garantiza la localización espacial relativa de los personajes y sus acciones mediante la disposición de sus posiciones de cámara a un lado de una línea imaginaria que relaciona un personaje con otro (eje de miradas) o un sujeto/objeto en desplazamiento con su punto de destino (eje de dirección). La adecuación de las

Estas técnicas posibilitaban que los planos se sucedieran de forma coherente gracias al realismo que permiten el flujo regular de los movimientos, la claridad espacial y la linealidad temporal. Mientras la enunciación se hacía invisible, la naturalidad de los cortes servía al énfasis emocional de la representación mediante la progresiva aproximación del punto de vista inmóvil del espectador a los personajes sin que éste fuera consciente de ello. La fragmentación mantenía “oculto” al cineasta mientras guiaba las emociones y la valoración del público (Bordwell *et al.*, 1985).

Estas convenciones clásicas que naturalizan la fragmentación del texto fílmico han venido a determinar un sistema de representación *realista* que poco tiene que ver con nuestro modo de ver la vida cotidiana (nuestra visión siempre es desde un mismo punto y es continuada). Pero esto no provoca que nos extrañemos al atender a un “pedazo de realidad” construido a partir de imágenes parciales que presentan cada acción desde diferentes posiciones, ya que la fragmentación fílmica guarda semejanza con nuestro proceso de pensamiento. Cognitivamente separamos los acontecimientos para dotarlos de sentido, ya que de otra manera nos resultarían una serie infinita de sucesos incomprensibles. Al relacionar o distinguir momentos de nuestra vida llevamos a cabo el mismo proceso que el montaje en una película. Éste selecciona las imágenes (y su forma específica) y las vincula o diferencia para dotar de sentido a la representación cinematográfica. Como este proceso se asemeja a nuestro modo de comprender la realidad, se justifica que nos resulte natural la presentación en serie de imágenes. Pier Paolo Pasolini comparaba este proceso con el efecto que la muerte tiene sobre nuestra vida:

“Al morir, creamos un montaje instantáneo de nuestras vidas. La muerte elige los momentos más significativos y los dispone uno tras otro en una secuencia que pasa ante nuestros ojos, transformando un presente infinito, inestable e incierto en un pasado concreto, estable y definitivo... El montaje lleva a cabo las mismas operaciones sobre el material de la película, obteniendo el mismo resultado que la muerte sobre nuestras vidas” (Pasolini, 1988: 32).

John Huston consideraba que lo que justificaba la naturalidad del flujo de planos era nuestro parpadeo. Éste no responde únicamente a una reacción fisiológica, sino que guarda relación

---

posiciones de cámara a un lado u otro del eje durante toda la secuencia, permitirá que los sujetos/objetos se sitúen con facilidad en relación al otro elemento con el que aparecen vinculados. Es una herencia del teatro, donde el espectador siempre se sitúa a un solo lado de los personajes durante la representación.

<sup>21</sup> Los planos que sean correlativos en una secuencia, se toman con una diferencia de 30º de angulación para ser lo suficientemente diferentes en perspectiva. De no respetarse esta norma, el espectador percibirá las mínimas diferencias de posición de los elementos de dos cuadros que puedan darse al no haber sido tomados a la vez. La diferencia de 30º entre los mismos garantiza que el espectador considere que dichos “fallos” de continuidad sean debidos a la modificación de su perspectiva de visión.

<sup>22</sup> La concordancia física entre dos planos correlativos (de posición de objetos, de iluminación, de velocidad, etc.)

con nuestro proceso de pensamiento. En una entrevista realizada en 1973 lo explicaba mediante un ejemplo: si se gira la cabeza de manera repetida para mirar de un lado a otro con el fin de extraer el máximo de información posible, llegará un momento en el que únicamente se preste atención al punto de origen y al de destino del movimiento. Segundos después del inicio de esta acción, se comienza a aprovechar el recorrido para parpadear. Esto ocurre porque la información que se puede extraer durante el giro ya resulta conocida y además resulta irrelevante (Murch, 2003)<sup>23</sup>. Lo mismo sucede durante una conversación. Cuando se pretende comprender el argumento de un interlocutor, se escucha sin parpadear hasta el momento en el que se comprende la idea que se intenta transmitir. El parpadeo tiene lugar “donde hubiera habido un corte, si la conversación se hubiera filmado” (Murch, 2003: 74). Al atender a una proyección fílmica la discontinuidad resulta natural porque fragmenta una realidad que fluye de modo naturalista (duración fiel y progresión lineal del tiempo) del mismo modo que lo hace el parpadeo en la vida cotidiana: los cortes puntúan y separan una idea de otra (o un acontecimiento de otro) del mismo modo que lo hace el parpadeo que responde a nuestro proceso de pensamiento.

El estilo del montaje del cine *mainstream* de los conglomerados mediáticos del Hollywood de hoy dista mucho de aquél definido por las *majors* durante el periodo clásico. El cine norteamericano producido en la actualidad recurre a estrategias narrativas y estilísticas diferentes, pero de modo similar, sus películas responden en términos generales a un sistema común: se relacionan por su presentación “de una serie de temas compartidos” (King, 2000/2009:2)<sup>24</sup> y por una tendencia general de hacer la enunciación más evidente a través de un estilo de planificación y montaje que acusa su fragmentación y que ha variado mucho desde el inicio del cine postclásico (Bordwell, 2006).

El estilo contemporáneo recupera el concepto del “cine de atracciones”. Esta denominación empleada por Tom Gunning en 1990, se atribuye a las películas producidas con anterioridad a 1906 y se extiende al ciclo de Vanguardia de la década de los 20. En ellas el argumento servía únicamente como marco a una serie de ilusiones visuales, persecuciones, *sketches* o “trucos” (en el caso de Méliès) que pretendían explotar la capacidad expresiva del cine y no únicamente servir a una reproducción verosímil de la realidad o al desarrollo de una trama. El “cine de atracciones” se basaba en la estimulación visual de los espectadores y no pretendía su mera

---

<sup>23</sup> Se refiere a las declaraciones que hizo el director en una entrevista realizada por Louise Sweeney en Christian Science Monitor, el 11 de agosto de 1973

<sup>24</sup> Geoff King sostiene que Hollywood representa en su macrogénero de espectáculo diferentes versiones de “la frontera”. Sobre este mito cultural, y su relevancia en el cine contemporáneo se hablará en el capítulo 2



absorción pasiva del argumento (papel que recibe el público en el cine narrativo influido por el teatro o la literatura). Lo que se buscaba era producir una reacción emocional precisa: sorpresa en los “trucos” o ilusiones visuales, la carcajada en los *sketches* o tensión en las persecuciones (Gunning, 1990).

El concepto de *atracción* en el que se basa la denominación de Gunning lo describió por primera vez Sergei M. Eisenstein. Inicialmente, el autor soviético lo aplicaba al teatro, pero al pasar al cine, llevó este principio al nuevo arte. Este cineasta y teórico atribuía al *montaje de las atracciones* la responsabilidad de producir estos efectos en el espectador.

“Una *atracción* es cualquier hecho demostrable (una acción, un objeto, un fenómeno o una combinación consciente de ellos) que ejerce un efecto definido en la atención y emociones del público, y que combinado con otros, posee la característica de dirigir las emociones del espectador en la dirección dictada por la finalidad de la producción. Desde este punto de vista, una película no puede considerarse una simple presentación de hechos, sino como una selección tendenciosa de estos, una comparación entre ellos, libre del dictado del argumento narrativo y que permite influir en el público de modo acorde a sus planes” (Eisenstein, 1924 en Taylor, 1988/2010:40-41).

La prioridad del cineasta de hoy es similar: quiere producir un efecto emocional en el espectador y dirigir su *experiencia* emocional y psicológica de un modo particular y para ello el desarrollo del contenido narrativo pierde importancia “a favor de lo espectacular y la construcción de la *sensación*” (King y Krzywinska, 2002:16). Se siguen mostrando los acontecimientos de modo verosímil, pero el arco dramático de los personajes, sus momentos de introspección o de diálogo no son lo que “atrapa” al espectador, sino “el tamaño, la frecuencia y la intensidad sobrecogedora de sus secuencias de espectáculo” (King *et al.*, 2002:70). El cine contemporáneo no ha prescindido del soporte narrativo, éste actúa como marco a los “no-acontecimientos narrativos” que pretenden la búsqueda hedonística de la *sensación* y que apartan la atención de la trama principal<sup>25</sup> (Stam, 2000/2001). Como explicaba George Lucas en una entrevista a la revista *Time* en 1981, las grandes producciones de los conglomerados recurren en estas secuencias de “atracción” a un estilo que produce una sensación similar a la de los videojuegos, vídeos musicales o a “la embriaguez de un parque de atracciones” (Stam, 2000/2001:362-363). Esto se aparta del estilo narrativo y finalidad del cine clásico y acerca el cine contemporáneo a los principios y características del “cine de las atracciones” que se desarrollaron en los primeros años del cine y que explotó el cineasta soviético.

---

<sup>25</sup> Como en el caso de las películas de Quentin Tarantino *Pulp Fiction* (1994) o *Jackie Brown* (1998) donde “los personajes no matan siguiendo *proyecto* alguno sino más bien por accidente o debido a un impulso pasajero o a una irritación momentánea” (Stam, 2000/2001: 363).

En las películas contemporáneas resulta fundamental conseguir que el espectador conecte íntimamente con los protagonistas en las secuencias más intensas, aquéllas que funcionan según los parámetros de la “atracción”. No sólo ha de identificarse con ellos (como hacía en el periodo clásico), sino que ha de “vivir” sus sensaciones producto de una experiencia extrema, ha de llegar a compartir su estado anímico de modo que se comprometa emocional y moralmente con él durante la trama. Así, se convertirá en un “un habitante de la imagen” (Stam, 2000/2001: 362) y la experiencia vicaria resultará mucho más vívida e intensa que cuando se le invitaba únicamente a observar y comprender un argumento en términos exclusivamente realistas (King, 2000/2009).

Las secuencias que se presentan como “atracción” buscan un impacto fisiológico, una respuesta sensorial y visceral, que logra la *inmersión* del espectador en la acción fílmica y que permite reforzar cualquier tema tratado “esquemáticamente” por su argumento narrativo con “mayor eficacia que el recurso a la linealidad o causalidad del relato” (King, 2000/2009: 36). Para lograr que se participe de la *sensación* que ofrece el film la preocupación fundamental del montador debe ser ponerse en el lugar del público ante cada decisión artística y preguntarse “qué va a pensar, dónde va a mirar, qué quiero que piense, qué necesita pensar y, por supuesto, ¿cómo quiero que se sienta?” (Murch, 2003:34).

La dificultad de representar por imagen algo intangible como “una sensación” conlleva que la enunciación deba adquirir un tono expresivo o poético y que se rompa habitualmente la gramática normativa establecida en el periodo clásico. William Chang<sup>26</sup> dice montar sin ceñirse exclusivamente a las normas de continuidad<sup>27</sup> ya que “cualquier técnica es válida en tanto te aproxime al sentido que tiene para ti una escena” (en McGrath, 2001: 159).

Para construir el compromiso personal con los protagonistas y provocar la *inmersión* del espectador se ha modificado el lenguaje empleado por la filmografía de Hollywood.

En el cine clásico la variedad de planos abarcaba desde el GPG (*gran plano general*, cuadros de gran tamaño generalmente empleados para reflejar los paisajes) al PPP (*primerísimo primer plano*, un detalle del rostro de los personajes). La transición entre estos era progresiva, para favorecer la introducción gradual en el dramatismo, y no se rompía la lógica espacial. Actualmente, debido a la importancia de construir una “sensación”, la escala de planos se ha

---

<sup>26</sup> Montador de *Deseando amar* (Wong Kar-Wai, 2000) o *2046* (Wong Kar-Wai, 2004).

<sup>27</sup> Ya en el periodo clásico algunas películas puntuales infringían la fórmula clásica con fines expresivos. Por ejemplo, la montadora de *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962), Anne V. Coates, explicaba como su director le enseñó a no privilegiar las normas de continuidad sino a preocuparse por “buscar el *corazón* de la secuencia” (Coates en Oldham, 1992: 154).

reducido con el fin de conceder mayor protagonismo al rostro humano (en una escala cuyos márgenes van del PM – *plano medio*, que incluye el torso del personaje- y el PP – *primer plano*, rostro-). Además se prioriza el primer termino sobre el fondo mediante el uso de teleobjetivos o acercando el personaje a la cámara para concederle un protagonismo absoluto perdiendo toda importancia el contexto (Dancyger, 2007: 189). Los cuadros que escapan a esta escala tienden a suprimirse (si su función es únicamente servir a la continuidad<sup>28</sup>) o se retrasa su introducción para provocar un fuerte contraste con la escala general, de modo que, por suponer una cesura, magnifique la expresividad de los siguientes cuadros de pequeño tamaño (Bordwell, 2006: 166-167).

En las secuencias que presentan una acción fluida, en lugar de disimularse absolutamente la fragmentación mediante técnicas naturalistas, ésta se hace visible debido a la falta de uniformidad en las cualidades estilísticas de los planos empleados. El cine contemporáneo presenta una mayor heterogeneidad que el clásico y combina, múltiples y variadas ópticas de entre 9,8 mm y 400mm (grandes angulares y teleobjetivos<sup>29</sup>) y sus planos se presentan mayoritariamente en movimiento para “dar energía a la secuencia” (Bordwell, 2006: 170-171). Los de *travelling* y panorámica suelen interrumpirse (algo ajeno a las premisas del montaje clásico) y se recurre a otros movimientos de cámara más bruscos e inestables que con frecuencia se presentan enfrentados en el sentido de su desplazamiento (la cámara en mano, el barrido o el *zoom*), o a movimientos llamativos como el *travelling* circular realizado con *steadicam* o a vistas cenitales tomadas desde helicóptero (Bordwell, 2006: 167-171 ; Dancyger, 1999: 215 ). También se combinan planos focalizados de modo subjetivo<sup>30</sup> con otros presentados de modo omnisciente y que incluso pueden presentarse con diferente velocidad de paso (King, 2000/2009). El conflicto en el tratamiento de los planos hace que se perciba de forma consciente la manipulación cinematográfica aunque el contenido de la imagen siga fluyendo de forma verosímil.

---

<sup>28</sup> Como por ejemplo el plano de situación que iniciaba en el cine clásico los diálogos. Ya los teóricos soviéticos consideraban que el esquema de plano-contraplano reiteraba la información de la posición de los personajes que ya se ubicaban fácilmente mediante el *raccord* de posición o de miradas (Bordwell, 2006: 158)

<sup>29</sup> En el cine clásico se recurría únicamente a los teleobjetivos para favorecer el dramatismo de los planos cortos y a los grandes angulares para poder tomar planos de grandes masas o de conjunto (en secuencias como las que transcurren en el interior de vehículos). Existen algunas excepciones dentro del cine clásico a este respecto como es el caso de la planificación de *Ciudadano Kane* caracterizada por el uso de lentes cortas muy angulares (de 35 mm) que favorecían la composición en profundidad y la expresividad de los planos. A partir de su ejemplo estas lentes se empleaban frecuentemente en el cine clásico con este fin (Bordwell, 2006: 158-159 )

<sup>30</sup> Son planos que no siempre presentan a una visualización directa del personaje, sino en los que su tratamiento audiovisual refleja el estado anímico del personaje o su proceso de atención sin necesariamente mostrar su punto de vista.

Al romperse las normas clásicas que aplicaban una estética homogeneizante, “los espectadores deben decidir qué es lo que tienen las imágenes en común, o en qué aspectos entran en conflicto; tienen que llevar a cabo la síntesis latente en el material audiovisual” (Stam, 2001/2009: 367). El recurso al contraste cualitativo y la ruptura de la gramática normativa favorecen que se active al espectador, ya que debe concentrar su atención al máximo en su lectura de elementos conectados por la continuidad física pero que se distinguen claramente unos de otros. Al percibirse la fragmentación, las secuencias se convierten en una *construcción* compuesta por elementos diferenciados y no en una *conexión* homogénea. Esto provoca que el público busque el sentido de la enunciación más allá de la suma del sentido denotativo de las imágenes que se presentan y que se active su lectura simbólica. El proceso cognitivo es semejante al que tiene lugar en la comprensión de un *collage* (Abril, 2003: 125-162).

Al contrario que en el *puzzle*, donde la forma e interrelación de sus piezas no contribuyen al sentido de una imagen sino que únicamente permiten la lectura total del contenido (semejante a la labor del montaje en el cine clásico), en el *collage*, al hacerse visibles las fracturas por el contraste entre elementos, se altera el significado denotativo de estos por su relación a un tema o por su disposición en el conjunto en base a las elecciones del artista. Por ejemplo, en la obra pictórica *Signs* de 1970 realizada por Robert Rauschenberg se relacionan recortes de fotografías de la guerra de Vietnam, de la llegada al hombre a la luna, de Martin Luther King, de John Fitzgerald Kennedy y de Janis Joplin. El conjunto adquiere un sentido añadido: la combinación de iconos transmite el ambiente y los eventos que caracterizaron los últimos años de la década de los 60. Del mismo modo una serie de piezas de fruta dispuestas de una determinada forma pueden componer un retrato renacentista<sup>31</sup>.

El montaje y la planificación del cine contemporáneo ya no trabajan exclusivamente para borrar las huellas de la enunciación o para únicamente permitir la comprensión narrativa, sino que por el contrario acusan su fragmentación para sugerir una determinada emoción o idea. Su organización en torno a un subtexto, sustituye a la claridad espacio-temporal como guía para la reconstrucción de una realidad fílmica más evidentemente fracturada. Si el corte responde a la emoción del espectador, añade nueva información que le mantenga atento, y mantiene una progresión rítmica acorde al dramatismo de la situación, el público “tenderá a no darse cuenta o a no conceder importancia a los problemas de montaje (...) como la

---

<sup>31</sup> En referencia al retrato de Rodolfo II pintado por Arcimboldo.

dirección de la mirada, el eje, la continuidad espacial, etc.” (Murch, 2003: 32). Bill Pankow<sup>32</sup> insiste en que si se logra la implicación del espectador, “él no verá nada más que lo que tú quieras que vea y sienta” (en Oldham, 1992: 183).

El montaje del cine contemporáneo no sólo recurre al contraste en el tratamiento de planos que mantienen una correlación espacial. En su persecución de lo expresivo y la implicación del espectador se recurre a la yuxtaposición de elementos visuales (o sonoros) que no guardan relación física (algo que rompe con los principios del montaje clásico ya que podría suponer la complicación de la comprensión espacial). Se tiende a eliminar aquellos lapsos de tiempo que no contribuyen a la emoción de una secuencia: se eliminan las acciones “puente” que no sirven a la expresión de una idea o emoción. La selección tendenciosa de elementos busca un efecto expresivo o poético de la acumulación de planos que hace que se abandonen las reglas de la crónica. Se renuncia a la enunciación naturalista en virtud de una organización dramática o simbólica de la realidad fílmica, ya que como sugería Rouben Mamoulian en una entrevista en 1974 “intentando ser realista o naturalista no puedes llegar muy lejos, mientras que en la estilización y en la poesía no hay más límite que tu propia imaginación” (RTVE, 2012).

Walter Murch también presenta una explicación del proceso cognitivo que permite relacionar planos que carecen de vinculación física. La percepción de la discontinuidad explícita de un film, y en consecuencia de sus decisiones de montaje, es lo que relaciona la experiencia cinematográfica del espectador de cine contemporáneo con el estado de vigilia: el espectador reconoce en ese modo de representación algo similar a la visualización de sus sueños. Al soñar “representamos ideas y sentimientos en yuxtaposiciones más personales, más significativas y misteriosas de lo habitual”(Murch en McGrath, 2001:40) y lo hacemos de un modo fragmentado, similar a las interacciones producidas por los cortes durante una película. La capacidad del montaje de yuxtaponer puntos de vista, alterar las dimensiones espacio temporales y generar relaciones significantes entre los elementos de una película mediante la yuxtaposición, se asemeja más al modo en el que se articulan nuestras imágenes oníricas que a aquél con el que se percibe de forma consciente la realidad del día a día. El espectador no se incomoda ni ve frustrada su comprensión de la secuencia, sino que se introduce emocionalmente en la película, con la misma intensidad con la que “vive” sus sueños. La yuxtaposición de planos, como las imágenes oníricas, crea asociaciones metafóricas y significantes. El impacto emocional del cine “radica en el hecho de que probablemente desde hace millones de años hemos pasado ocho horas al día en un estado de sueño *cinemático*”

---

<sup>32</sup> Montador de películas como *Los intocables de Elliot Ness* (Brian de Palma, 1987) o *Asalto al distrito 13* (Jean-François Richet, 2005)

(Murch en McGrath, 2001: 40). Con un estilo de fragmentación libre de las ataduras del tiempo y del espacio se consigue crear un “estado de sueño” que logra que el espectador se pierda en él: “están involucrados, pero al mismo tiempo son conscientes de su procedimiento” (Dancyger, 2007:190)

La yuxtaposición en el cine contemporáneo o la enunciación expresiva basada en el contraste en el tratamiento de planos que recogen una acción en continuidad, excitan el pensamiento simbólico del espectador del mismo modo que, al despertar, uno trata de interpretar sus sueños. Como explica Pietro Scalia<sup>33</sup> “al unir dos imágenes estás creando un significado (...) el montaje ha creado ese nuevo sentido y la relación entre las dos imágenes” (Scalia en McGrath, 2001: 133). Este montaje expresivo que acusa la fragmentación permite la comprensión metafórica del trabajo del artista y reconocer su presencia y mensaje a través de su obra. El cineasta, a través del montaje y sus técnicas de manipulación emocional, adquiere una potencial influencia sobre el espectador. Los montadores “tienen la oportunidad de presentar el material de un modo tan emotivo como sea posible. La emoción misma modela aún más el sentido” (Dancyger, 1993/1999: 16).

En el cine contemporáneo la heterogeneidad de imágenes, la variedad de planos (ya que se tiende a evitar la repetición de posiciones de cámara), la ruptura de normas clásicas o el recurso a la yuxtaposición, no sólo pretenden excitar el pensamiento simbólico del espectador, sino que son determinados por un criterio rítmico. Esto es similar al proceso de escritura de un poema. En él se escogen las palabras (en función de su tono, rima y duración) para construir un determinado verso que afecte al sentido o impacto emocional del texto.

La fragmentación del cine postclásico no sólo se ha hecho más visible, sino que ahora es más enérgica y veloz (King, 2000/2009; Bordwell, 2006). Se da una mayor celeridad de la progresión dramática ya que las secuencias son más breves y las acciones se presentan mediante un mayor número de cortes (reduciendo la duración de cada plano). Esto es debido a su mayor selección de los acontecimientos mostrados<sup>34</sup> y a un menor interés en la reproducción en continuidad. Lo prioritario es mantener activo al espectador (ya que así se controla su proceso de atención) y transmitirle la tensión con la que el protagonista vive el conflicto dramático.

Durante el periodo clásico las películas contenían de media entre 300 y 700 planos, con una duración media de entre 8 y 11 segundos. La prioridad era la presentación naturalista, las

---

<sup>33</sup> Montador de películas como *Nacido el 4 de julio* (Oliver Stone, 1989), *Gladiator* (Ridley Scott, 2000) y *Black Hawk derribado* (Ridley Scott, 2001).

<sup>34</sup> A esto se suma el menor tamaño de los cuadros (se requiere menos tiempo para su lectura) y el movimiento de cámara constante.

acciones fluían mayoritariamente según una duración fiel y se reducía el número de cortes al mínimo con el fin de mantener su enunciación invisible. Con el cambio industrial y artístico que supusieron las innovaciones del *New Hollywood* (1967-1975), la duración media de los planos se redujo a 6-8 segundos y continuó esta progresión hasta llegar a los 4-5 segundos por plano durante los primeros años de la década de los 70. Lo que justificó el cambio fue el mayor nivel de subjetividad y estilización de la enunciación (ya que se afectaba por el estado emocional del protagonista que focalizaba la narración). Algunas películas de acción o musicales tenían del orden de 1000 planos y su duración media llegaba incluso a ser menor como en el caso de *Perros de paja* (Sam Peckinpah, 1971), *All that jazz* (Bob Fosse, 1979) o *Hair* (Milos Forman, 1979). Durante los años 80 y 90, todos los géneros participaron de esta tendencia por influencia de la publicidad o del estilo del *videoclip*; con la llegada del estilo de “montaje MTV” el ritmo del montaje buscaba “llevar al espectador a una experiencia de sensaciones y menos narrativa” (Dancyger, 2007: 189). Con el cambio de tono, el *tempo* se agilizó considerablemente por emplearse más de 1500 planos y una duración media de 3 segundos en películas como *Top Gun* (Tony Scott, 1986). En las décadas posteriores, films que podríamos considerar de forma genérica dentro del cine de acción como *El último boy scout* (Tony Scott, 1991), *El mariachi* (Robert Rodríguez, 1992), *Demolition man* (Marco Brambilla, 1993), *Braveheart* (Mel Gibson, 1995) o *Armageddon* (Michael Bay, 1998) alcanzaban los 4000 planos e incluían un gran número de cuadros de tan solo 1 segundo de duración. A partir del año 2000 esta tendencia se ha extendido a todo tipo de géneros. Se ha establecido la duración media de los planos en 3-5 segundos en películas tan variadas como *El diario de Bridget Jones* (Sharon Maguire, 2001), *Monstruos S.A.* (Pete Docter, David Silverman, Lee Unkrich, 2001), *Piratas del Caribe* (Gore Verbinski, 2003), *Buscando a Nemo* (Andrew Stanton, Lee Unkrich, 2003) o *21 gramos* (Alejandro González Iñárritu, 2003) (Bordwell, 2006: 154-158 ).

Una fragmentación mayor provoca una reacción emocional involuntaria, condicionada. Se produce un efecto que recuerda a la aceleración de los latidos del corazón o al aumento del número de parpadeos que se producen en un estado de nerviosismo (Murch, 2003). Como explica el montador Paul Hirsch<sup>35</sup>, el sistema nervioso del espectador “responde al impacto de los cortes y su pulso se acelera según el *tempo* de la película, generándole excitación” (en Oldham, 1992:190). Para poder apreciar e interpretar cada imagen se requiere de cierto tiempo (más si reciben un tratamiento expresivo). Si éste se reduce o se dificulta la comprensión espacial, el espectador debe agilizar su velocidad de lectura aumentando su tensión. El público debe concentrarse al máximo para seguir la trama o acceder al subtexto

---

<sup>35</sup> Montador de películas de acción como *Star Wars* (George Lucas, 1977) o *Misión Imposible* (Brian de Palma, 1996)

metafórico, y en estas circunstancias, todo efecto diseñado para alterar sus emociones contribuye a amplificar su estado de ánimo (Dmytryk, 1986).

En el cine contemporáneo el mayor nivel, velocidad y visibilidad de la fragmentación y la ruptura de las normas clásicas permiten un efecto emocional calculado e intenso de lo que desde una perspectiva clásica podría considerarse un “caos visual”.

Pero en ningún caso Hollywood ha renunciado totalmente al planteamiento narrativo y a ciertas convenciones naturalistas. Las técnicas descritas anteriormente se circunscriben dentro de los conglomerados mediáticos a determinadas películas que en general pertenecen al macrogénero de espectáculo<sup>36</sup> y a secuencias propias del cine de acción<sup>37</sup>.

Hollywood ha optado por la producción de *blockbusters* que suponen una fuerte inversión económica pero que también reportan enormes beneficios. En ellos se ofrece una experiencia hiperrealista que permite al espectador salir de su vida cotidiana al tiempo que se maravilla con las posibilidades de la industria hollywoodiense. El género de espectáculo le permite aumentar su público internacional (al ser menos relevante el diálogo evitándose la barrera lingüística) y su número general de espectadores: las películas integran diferentes “perfiles” cinéfilos. Además, sus producciones pueden seguirle reportando beneficios por su explotación como videojuego o atracción en parques temáticos (King, 2000/2009: 2-5). Los estudios desarrollan en forma de videojuego versiones de sus grandes producciones y en ocasiones “los ingresos que perciben por estos superan a los de la recaudación del film original”<sup>38</sup> (King *et al.*, 2002: 7).

Las técnicas de montaje expresivo descritas anteriormente son fundamentales en el cine de acción o espectáculo para directores como Quentin Tarantino o Rob Cohen, o montadores como Pietro Scalia o Mark Goldblatt (Apple, 2004). Ya en el periodo clásico Ralph Winter, montador de la celeberrima secuencia de la carrera de cuádrigas de *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), lo expresaba así:

“Las secuencias de acción no tienen reglas, todo depende de cómo haya sido rodada y del material del que se disponga. Es preciso encontrar la manera de empezar, y a partir de ahí se va trabajando muy despacio y con sumo cuidado (...) su dramatismo tiene que

---

<sup>36</sup> Esta categoría genérica resulta muy amplia ya que incluye películas que van del musical, al cine bélico o a la ciencia ficción o fantasía.

<sup>37</sup> Este estilo no se limita al cine de acción y espectáculo, ya que también es propio del cine experimental o independiente a la industria de los grandes conglomerados mediáticos.

<sup>38</sup> Se refieren a los datos obtenidos por Sony en el año 2000, donde sus ingresos por su producción y distribución cinematográfica fueron de 4,6 billones de dólares y sus ingresos obtenidos del desarrollo y venta de videojuegos fueron de 5,9 billones de dólares (Sony, Annual report, 2000).



conseguirse por medio de la identificación con los personajes (...) Creo que si no se corta con torpeza y se hace con ritmo y con un motivo, el público no se sentirá incómodo con ningún tipo de montaje” (en McGrath, 2001:19)

Los *fans* quieren ser afectados “físicamente” por las películas de acción espectacular. El público valora que le “hagan saltar del asiento” o que “le golpeen en toda la cara”. Una mala película “le hace dormir” y una buena “no sólo le mantiene despierto”, sino que “le sorprende continuamente” (King, 2000/2009:98)<sup>39</sup>. Esto hace que el cine de acción comprima un gran número de imágenes estilizadas en secuencias muy breves, dinámicas, muy fragmentadas y de difícil comprensión espacial que compongan la *sensación* de extrema tensión de la acción planteada. Su argumento, en el que el protagonista se suele encontrar en situaciones arriesgadas, obliga a los cineastas a emplear un montaje expresivo lo suficientemente impactante como para llevar al espectador a compartir su estado de tensión en las secuencias más intensas.

“Los espectadores deben sentirse al límite de la supervivencia física junto con el personaje, de lo contrario la secuencia de acción pierde su fuerza (...) Debemos ir más allá de comprender a los personajes y comprometernos emocionalmente con ellos” (Dancyger, 1999: 215)

Este tipo de secuencias, conviven dentro de su estructura con otras más narrativas que invitan “a observar el desarrollo de la trama, a la reflexión o que actúan como interludio” (King, 2000/2009: 102). Este contraste macroestructural todavía magnifica más el impacto de sus secuencias más explosivas. En éstas las claves del montaje son “magnificar la identificación, la excitación, el conflicto y su intensidad” (Dancyger, 1999:215) lo cual recupera “la tradición de Eisenstein o Peckinpah de ver que el montaje es la esencia del arte de la dirección” (Dancyger, 2007: 192)

Las secuencias más explosivas del cine de acción abandonan el desarrollo del relato y se dirigen a la construcción de la *sensación* del mismo modo que lo hacía el “cine de las atracciones” al que se aludía anteriormente. El cine contemporáneo de acción y espectáculo “tiene mucho en común con el concepto de *atracción* de S. M. Eisenstein” (King, 2000/2009: 98) ya que el montaje del cine de acción acusa a todos los niveles su fragmentación y la evidencia, controla las emociones del espectador y le permite participar de la *experiencia* ficcional de un modo similar a como lo hacía el “precine” (Stam, 2000/2001:362) o el videojuego (King *et al*, 2002:16) .

---

<sup>39</sup> Selecciona algunas de las declaraciones recogidas en Barker, M. y Brooks, K. (1998) *Knowing audiences: Judge Dredd, its friends, fans and foes*. Luton: University of Luton Press.

Montadores como Mark Goldblatt<sup>40</sup> coinciden en que en el montaje de *blockbusters* de acción se ha “absorbido todo lo *eisensteniano* del *montage*”<sup>41</sup> (...) porque queremos, como él, una respuesta del público, queremos que salten del asiento, de su lugar de satisfacción, no para llevarlos a la Revolución, sino para que de verdad disfruten de la película” (Goldblatt en Apple, 2004). El concepto de *montage* de Eisenstein tenía una finalidad pragmática (provocar una reacción emocional) similar a la que dirige el cine de hoy. Su teoría reclamaba una menor relevancia del argumento a favor de la producción de la *sensación* (aunque en su caso su finalidad fuera en último término ideológica) y sus técnicas se asemejan mucho a las empleadas por el cine de acción y espectáculo contemporáneos: la yuxtaposición, la *colisión cualitativa* (en el tratamiento heterogéneo de los planos), la tendenciosidad de la enunciación, su atención al ritmo, y su organización sintética de las secuencias en torno a un *motivo* emocional o temático.

En el año 1986 Edward Dmytryk<sup>42</sup> consideraba que “el montaje creativo”, como denominaba a las técnicas de Eisenstein, Pudovkin y Kuleshov, aportaba concisión, convencía más que la palabra y duplicaba la eficacia de cualquier escena. En su opinión “la reinvestigación del arte del montaje creativo es la única manera de ir más allá” y determinaba que el cine norteamericano debía recuperar en el futuro “la técnica de edición más difícil, más creativa y potencialmente útil (...) el viejo arte del *montage*.” (Dmytryk, 1986: 523-532).

Parece que “el futuro” que deseaba este cineasta se ha impuesto en el cine de acción y espectáculo.

Es preciso, con el fin de profundizar en el estilo del montaje del cine contemporáneo norteamericano de espectáculo, revisar el sistema descrito por los soviéticos a principios del siglo XX. En concreto, es necesaria la reflexión sobre los logros epistemológicos de las teorías de Eisenstein por la influencia que ha ejercido sobre el estilo del montaje contemporáneo del cine de acción (Dancyger, 2007; King, 2000/2009; Stam, 2000/2001; Goldblatt en Apple, 2004).

---

<sup>40</sup> Montador de películas como *Terminator* (James Cameron, 1984), *Terminator II: el día del juicio final* (James Cameron, 1991), *Armageddon* (Michael Bay, 1998), o películas de género bélico como *Rambo II: Acorralado* (George P. Cosmatos, 1985) o *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001).

<sup>41</sup> Los norteamericanos distinguen entre “editing” y “montage”. Lo primero alude al estilo de montaje analítico o asociativo que por extensión se aplica al proceso de compaginación en general, lo segundo se refiere al montaje constructivo de los soviéticos en el que la yuxtaposición favorece la comprensión simbólica del espectador o permite realizar un resumen temporal.

<sup>42</sup> Edward Dmytryk fue montador y director cinematográfico de películas como *El motín del Caine* (1954) o *La mano izquierda de Dios* (1955). Dedicó sus últimos veinte años de vida a la docencia cinematográfica universitaria y a la escritura de libros de dirección.

## 1.2. Contexto cinematográfico de S. M. Eisenstein.

La experimentación soviética de principios del siglo XX alcanzó un punto de sofisticación que permitió que se desarrollara el montaje como forma artística. Fue fruto de la necesidad, ya que en la antigua Unión Soviética casi un 90% de la población era analfabeta y no podía comprender los intertítulos de los films mudos como sí hacía la mayoría de europeos y americanos. La teoría y práctica del montaje de Kuleshov, Pudovkin, Vertov y Eisenstein, llevó a que las imágenes y sus combinaciones fueran lo suficientemente significantes como para poder reducir el número de subtítulos al mínimo. El montaje, y no la palabra (como en el cine norteamericano), era el vehículo del mensaje cinematográfico (Dmytryk, 1986).

Esto era necesario si querían dar soluciones cinematográficas a problemas políticos. El cine en la URSS estaba al servicio del Estado (Montero y Paz, 1999), así que daban cuenta de las raíces de la Revolución, de sus motivos y de sus consecuencias con el fin de difundir el mensaje del *soviet*. Estos autores nunca consideraron el cine como un simple entretenimiento (como sí hacía Hollywood), sino que vieron en él un medio para enseñar y transmitir la doctrina política a las masas. Fueron conscientes del poder que tenía el cine para influir en el público<sup>43</sup>, así que dedicaron sus esfuerzos a encontrar un método cinematográfico válido para la transmisión efectiva del mensaje ideológico.

Estos autores contribuyeron de manera radical a la elaboración de la teoría general del montaje<sup>44</sup>. Los soviéticos fueron los primeros en explicar sus principios de funcionamiento, en detectar el efecto que la fragmentación tenía en el público, en describir muchos de sus recursos estilísticos y en argumentar que el montaje es lo que determina que el cine sea un arte por derecho propio. Ofrecieron una alternativa al planteamiento narrativo del cine norteamericano mediante su producción fílmica y teórica. El papel asignado al espectador, el tratamiento de los fragmentos y la función de sus nexos, son sus principales puntos de divergencia con el modelo estadounidense.

Sus teorías surgen tras el estudio del funcionamiento de las innovaciones cinematográficas de David W. Griffith.

---

<sup>43</sup> Este argumento teórico se debatía tras las consecuencias sociales al estreno de la primera versión de *El nacimiento de una nación* (David Wark Griffith, 1915). La película sirvió al aumento del número de afiliados al *Ku Klux Klan* por su tono racista (debió eliminar 558 pies de metraje claramente ofensivos para la sociedad afroamericana) y fue el motivo de protestas en Chicago y Atlanta. La película "supuso que se empezara a concebir el cine como una potente fuerza social y política" (Cook, 1981/1996: 86)

<sup>44</sup> Por el contrario, el desarrollo del lenguaje cinematográfico norteamericano se produjo en base a su experiencia empírica de lo que funcionaba y lo que no, sin mostrar interés teórico alguno. Ni Porter, ni Griffith, pioneros en el montaje analítico, dejaron tratado alguno escrito (Reisz, 1960/1980).

Griffith fue el primer cineasta en pretender y lograr un efecto dramático concreto de la coordinación de tomas de una secuencia o fragmento. Hasta entonces el cine manejaba modos de narración objetivos, no tomando actitud ante los hechos<sup>45</sup>, y los directores desconocían otro modo de enfatizar los momentos más emocionales de una historia que no fuera la exageración gestual de los actores. Griffith, superó los límites del estilo de la fragmentación de Edwin S. Porter para quien el corte únicamente era necesario cuando, por dificultades escenográficas, no se podía mostrar una acción desde un único punto de vista<sup>46</sup>. Ya en los primeros cortometrajes de Griffith se construyen secuencias fluidas a partir de un material fragmentario, rodado en diferentes momentos y lugares, y de diferentes tamaños. Consiguió que “por medio de la asociación de ideas su público comprendiera un mensaje y logró dotar su cine de momentos tremendamente emotivos” (Crittenden, 1981/1995: 3).

“Las aportaciones de Griffith en el campo del montaje y la planificación fueron una auténtica revolución en el oficio cinematográfico. Merced a sus nuevos métodos de montaje, Griffith pudo prescindir de rodar escenas completas de una sola vez. Para Porter rodar una persecución era un complicado trabajo escénico, Griffith solo tomaba planos aislados y, sólo cuando las distintas tomas estaban montadas, la secuencia de adquiría forma y entidad” (Reisz, 1960/1980: 25)

Griffith fue el primero en variar la perspectiva y el tamaño de sus planos adecuándose a un fin dramático. Su efecto en los espectadores era lo que interesaba a los teóricos soviéticos; querían comprender cómo lograba operar en su ánimo y guiar sus reacciones emocionales. Griffith, por medio de la fragmentación de la secuencia en planos, sus diferentes tamaños (llegando a retratar de forma individual el rostro de sus protagonistas en los momentos dramáticos) y el borrado de la enunciación que permitía el montaje en continuidad, conseguía que el público ingresara en el centro emocional de la trama por su mayor nivel de intimidad con los personajes y el contacto con sus pasiones.

Su éxito<sup>47</sup> propició que se convirtiera en el origen de la tradición del montaje naturalista y analítico<sup>48</sup> del cine clásico norteamericano.

---

<sup>45</sup> Mediante el empleo de un único plano por secuencia (*cuadro teatral*) que captara el conjunto de la acción (PG). La experiencia cinematográfica de E. S. Porter supuso la posibilidad de eliminar los tiempos débiles de las narraciones mediante una mayor selección de los sucesos mostrados, y la continuidad intersecuencias, pero sus escenas transcurrían en un solo plano.

<sup>46</sup> En *Vida de un bombero americano* (Edwin S. Porter, 1903) o *Asalto y robo de un tren* (Edwin S. Porter, 1905) se empleaba un solo plano por escena, y si los personajes cambiaban de ubicación, se realizaba un corte a otro plano tomado en la nueva localización. La fragmentación permitía la ubicuidad cinematográfica y la continuidad espacio-temporal, pero aún no servía a la articulación de las secuencias en planos de modo que se guiara la atención y emociones del espectador dentro de la escena.

<sup>47</sup> Todas sus películas eran un éxito de taquilla pero el más relevante fue *El nacimiento de una nación* (David Griffith, 1915). En el momento de su muerte en 1948 había recaudado 48 millones de dólares, fue vista por más de 150 millones de personas en todo el mundo y se había mantenido en cartel 48 semanas consecutivas “convirtiéndose en una de las películas más taquilleras de todos los tiempos” (Cook, 1981/1996 :77)

“Era como si el público subiera al escenario de una obra de teatro. Consiguió que la cámara se convirtiera en última instancia en un personaje más de la secuencia. Así el lenguaje del cine se ha establecido sobre la premisa de que cada espectador irrumpe en el espacio fílmico (virtualmente) por medio de la cámara” (Crittenden, 1981/1995: 3)

Del estudio de *El nacimiento de una nación* e *Intolerancia* (David Griffith, 1916)<sup>49</sup>, los cineastas soviéticos comprendieron que el montaje podía ser una guía intencionada del pensamiento y la emoción del espectador y que obtenía su poder de las complejas relaciones que se creaban entre los planos correlativos. Pero su obra les provocaba al mismo tiempo admiración y recelo. Lev Kuleshov, en su texto *Americanitis* de 1922, confiesa su aprecio por el ritmo frenético del cine americano (en concreto por la capacidad del *slapstick* para crear *gags* visuales mediante el montaje, no recurriendo a intertítulos) y por la intensidad de las secuencias de persecuciones de Griffith<sup>50</sup> que se caracterizaban por su construcción en paralelo hacia la culminación en un clímax (Sánchez-Biosca, 1996). Sin embargo, S. M. Eisenstein quitaba importancia a la genialidad del director norteamericano al considerar que sus innovaciones cinematográficas (las acciones representadas mediante montaje alterno, los planos cortos, los encadenados y los *flashbacks*, entre otras) provenían de la literatura de Dickens, y que su único mérito fue encontrar el modo de llevarlos a la imagen (Reisz, 1960/1980).

Los cineastas soviéticos consideraban que el director americano creaba ambientes, describía personajes y los familiarizaba con el espectador, alternaba temas, daba interés emocional a los momentos de acción, pero nunca superaba el nivel de representación objetiva de los sucesos haciendo difícil que el público participara de su contenido ideológico. Ellos no se contentaban con contar historias o limitarse a traducir figuras literarias al nuevo arte, lo querían era llevar más allá las posibilidades expresivas del cine; que por sus cualidades propias, no heredadas de otras disciplinas, se pudiera conseguir que el espectador llegara “a interpretar y sacar conclusiones intelectuales a partir de las películas” (Reisz, 1960/1980:27).

---

<sup>48</sup> Se denomina *analítico* al montaje que ofrece una representación realista de un suceso pero que recurre a su descomposición en detalles para después neutralizar la percepción de la fragmentación mediante las normas que garantizan la continuidad espaciotemporal.

<sup>49</sup> En ambas películas se entrelazan diferentes situaciones. En *El nacimiento de una nación* el contraste que existe entre la trama épica de la Guerra Civil y el enfrentamiento entre dos familias, favorece la intensidad emocional de ambas situaciones y fuerza al espectador a llegar a una conclusión: el destino de ambas familias es el destino de la nación. En *Intolerancia* realizó una estructuración más compleja. Se muestran en paralelo diferentes historias marcadas por la intolerancia de diferentes épocas y lugares (la Babilonia de Belshazzar, el martirio de Cristo en Jerusalén, la revuelta de los Hugonotes en Francia y la América moderna) cuyo nexo es una imagen de una mujer que mece una cuna. Este montaje en paralelo tiene una clara motivación simbólica: con la acumulación de ejemplos de intolerancia reproducidos, el público percibe el carácter cíclico de ésta, denunciándose que nuestra evolución como especie está marcada por este sentimiento negativo. Pero la eficacia dramática del film se ve disminuida por la complicación que supone para el espectador identificar tantas historias y personajes para articular un tema tan metafórico.

<sup>50</sup> *Chase films*, basadas en la estructura y el desarrollo rítmico de las secuencias de “salvación en el último minuto Griffith”.

Griffith intentó esto en *Intolerancia* al combinar cuatro historias de diferentes épocas al servicio de una idea central, pero fue criticado por su composición de una metáfora excesivamente literaria, abstracta y “difícil de comprender” (Cook, 1981/1996: 93). Aún así, el sentido simbólico que procedía del montaje en paralelo captó la atención de los cineastas soviéticos que estudiarían *El nacimiento de una nación* e *Intolerancia* durante meses hasta comprender las claves de la técnica de montaje y planificación del director norteamericano. Bajo la tutela de Kuleshov en el VGIK de Moscú<sup>51</sup> “remontaron sus secuencias de infinitas formas para confirmar cómo podía construirse el sentido de una escena por medio del montaje” (Cook, 1981/1996: 136). De este primer contacto con las posibilidades significantes de la fragmentación terminaría surgiendo su estilo de cortes incisivo, su ritmo preciso y su gran “capacidad para la creación de subtextos emocionales por medio de yuxtaposiciones de imágenes, que al combinarse, llevaban a una idea no presente en su contenido pictórico” (Crittenden, 1981/1995: 4).

Estos autores, apostaban por primera vez por un montaje que estimulara sensorial o emocionalmente al espectador para conseguir su adscripción ideológica al mensaje trascendente de un film. Para ello debían definir los mecanismos mediante los que la fragmentación operaba en las emociones y en la mente del espectador.

La experimentación de Kuleshov (iniciada en 1917 con tan sólo 17 años de edad)<sup>52</sup> le llevó a demostrar que el montaje era el recurso cinematográfico determinante del nuevo arte. Consideraba que a partir de planos inconexos, “el montaje construye frases completas elaborando un discurso con sentido pleno” (Sánchez-Biosca, 1996:101). Kuleshov consideraba que el “arte” del cine comienza cuando el director une los diversos fragmentos de película, ya que “según el orden en el que se combinan las diferentes piezas, los resultados pueden ser

---

<sup>51</sup> Primera escuela de cinematografía del mundo, creada en 1919.

<sup>52</sup> El primero de sus experimentos, y más conocido, sirvió para demostrar esa cuestión. Consistió en alternar un plano de un actor con una expresión neutra y planos de diferentes elementos (un plato de comida, un féretro, etc.). Los espectadores consideraron que el actor expresaba en cada plano diferentes actitudes respecto a los objetos (hambre, pena) cuando en realidad habían asistido a la repetición continuada del mismo plano de un actor con una única actitud. Al relacionar los conceptos hombre-plato, hombre-féretro, etc. el espectador rellenaba los huecos, sacaba conclusiones que no estaban presentes en el contenido iconográfico o literal de los planos.

También demostró cómo el montaje podía componer la imagen de una sola mujer a partir de planos detalle de partes del cuerpo de diferentes actrices. El montaje creaba de nuevo significados que no estaban presentes en los planos originales.

Completó su labor de investigación explorando la posibilidad de que el montaje fuera capaz de construir no sólo sentido, sino espacios virtuales. Mostraba cómo se aproximaban entre sí dos personajes con el fin de reencontrarse. Cada plano se había rodado en una ciudad diferente, y el montaje y la presencia continuada de uno u otro personaje, creaban una geografía ideal garantizada por el respeto a la continuidad y el borrado de la fragmentación que permitía el *raccord* en su desplazamiento.

también distintos” (Reisz, 1960/1980:31) . De este principio fundamental del montaje como creador de sentido parten Vertov, Pudovkin y Eisenstein aunque sus aproximaciones son diferentes<sup>53</sup>.

Todos coinciden en que el cine ha de ser un modo para que el autor realice un comentario sobre la realidad y no una reproducción verosímil de una historia, pero sus planteamientos y su empleo de la fragmentación explícita y la síntesis metafórica de elementos plásticos son muy diversos.

Vertov rechazaba los parámetros literarios y teatrales del cine dramático y construía sus obras a partir de material documental. Consideraba que la verdad no está latente en el material rodado por la cámara, sino que es el montaje quien la construye, organizando los fragmentos hacia el objeto fílmico (Sánchez-Biosca, 1996). Su producción quiere poner de manifiesto el carácter artificial de la obra cinematográfica y para ello recurre a un montaje estético que no respeta las leyes espaciales, temporales o lógicas que permiten neutralizar la acción autoral. El sentido del film surge de la selección y de la relación con las que se vinculan las imágenes y no de éstas en sí mismas; surge por efecto de la acción estructuradora del montaje dirigido por el cineasta (Puig-Punyet, 2009)<sup>54</sup>.

La producción teórica de Pudovkin desarrolla las enseñanzas de Kuleshov. Su producción fílmica mantiene el estilo narrativo del cine de Griffith, alejándose del carácter artificial y documental de Vertov, y pone la historia al servicio de un mensaje ideológico. En su texto de 1929 *Film Technique* rechaza los planos que actúan como “puente” entre dos puntos de interés (que únicamente sirven a la continuidad), y reclama que “los detalles que forman parte de una escena orgánicamente no se pueden interpolar en ella, deben ser la base sobre la que

---

<sup>53</sup> La actividad de Kuleshov, Vertov y Pudovkin, es de gran trascendencia para la historia y teoría del montaje. Aún así, esta investigación únicamente profundizará en los planteamientos de Eisenstein. El motivo para ello es que cineastas y académicos coinciden en la influencia que ha ejercido su teoría del montaje en el cine contemporáneo norteamericano de acción y espectáculo objeto de esta investigación. A continuación se presenta una breve descripción del estilo de montaje de cada uno y la valoración que Eisenstein hacía de su técnica.

<sup>54</sup> En 1923 escribe el manifiesto *Cine-ojo* en el que expresa líricamente su visión del cine:

“Soy un ojo. Un ojo mecánico. Yo, es decir, la máquina, soy la máquina que os muestra el mundo como sólo ella puede verlo. [...] Yo atravieso las muchedumbres a gran velocidad, yo precedo a los soldados en el asalto. [...] Liberado de las fronteras del tiempo y el espacio, yo organizo como quiero cada punto del universo”(Puig-Punyet, 2009: 5)

Al igual que el ojo, la cámara capta imágenes de la realidad, pero el montaje, como el cerebro en la percepción natural, es quien las relaciona y enlaza permitiendo su comprensión: “El sentido del objeto fílmico no es el de la verdad sobre la actualidad o el de una grabación sin refinar” (Puig Punyet, 2009: 2006: 7). Vertov reacciona contra el cine eminentemente narrativo y dramático norteamericano, propugnando una nueva forma de “realismo” que no neutralice la percepción de la obra como construcción artificial. Rechaza las convenciones naturalistas tradicionales en la búsqueda de “lo real” en el cine, que considera que no es otra cosa que *la verdad construida en términos cinematográficos*.

ésta se construye” (Reisz, 1960/1980:30<sup>55</sup>). Como su maestro, Pudovkin “intentaba emocionar a los espectadores por medio de la síntesis plástica obtenida a través del montaje y no mediante la interpretación psicológica del actor” (Crittenden, 1981/1995: 5). Su método, conocido como montaje *lírico* o *constructivo*, consistía en la selección de planos procedentes de la diégesis vinculados a un mismo significado connotativo. Su presentación era sucesiva (en continuidad aunque eliminando los planos “puente”) o paralela (yuxtaposición) y la finalidad de sus estructuras era que por la suma de sus significados, por su redundancia, el espectador captara el sentido compartido por todas ellas.

S. M. Eisenstein, cineasta y teórico al que se dedica fundamentalmente este apartado por la adaptación de sus técnicas por el cine contemporáneo, desarrolló una teoría del montaje que compartía algunos principios con los cineastas mencionados, pero se mostraba muy crítico con los planteamientos particulares de todos ellos.

Eisenstein se oponía al recurso a la continuidad o a la construcción por redundancia de las escenas ya que consideraba el plano como una “célula” que debía relacionarse por contraste con otras para construir el montaje “embrión” de nuevos sentidos. Para Eisenstein, el germen del arte está en el “conflicto”, en la *colisión* (Eisenstein, 1929/1999 -1-: 91-93). Por esto, se mostraría en desacuerdo con Kuleshov por su consideración del plano como “un elemento de montaje”. Kuleshov comparaba el plano con los ladrillos de un muro, que han de acumularse y relacionarse en continuidad para construir una idea-frase. Por el mismo motivo Eisenstein se enfrentaría a Pudovkin, ya que éste defendía que el sentido del montaje proviene del “encadenamiento de piezas”, de la presentación en serie de elementos relacionados con un significado común o por su relación física.

En el caso de Vertov, aunque reconocía el valor formal de su técnica, tachaba sus obras de “impresionistas” ya que consideraba que los planos únicamente presentaban diferentes visiones de la realidad cuyos efectos sobre el espectador no estaban calculados de antemano y no se organizaban internamente o en su relación con otros en función de un argumento ideológico. Ante el “cine ojo” de Vertov, Eisenstein proponía “el cine puño”.

“Se han de tomar los fragmentos según un plan predeterminado, han de ser calculados para lanzarse al espectador según una combinación apropiada, someterlos a una asociación apropiada según un *motivo* ideológico que resulte obvio” (Eisenstein, 1925 en Taylor 1999/2010: 63).

---

<sup>55</sup> Recoge la cita de Pudovkin, 1929/1933:23.



### 1.2.1.- Teoría del montaje de S. M. Eisenstein.

Para Eisenstein, como para el resto de teóricos soviéticos, el cine debe perseguir objetivos revolucionarios. A diferencia de autores como Kuleshov o Pudovkin, este autor pretende evitar que el espectador únicamente “contemple” las películas y trata de incorporarlas a la historia (Eisenstein, 1925 en Taylor 1999/2010). Considera al espectador como un agente activo que participa y que “se siente atraído hacia un proceso en continua producción, y no, como en el caso de una obra inanimada” (o narrativa) “a los resultados de un determinado proceso creativo” (Eisenstein, 1938 en Glenny y Taylor, 1991/2001, volumen II:94). Su cine busca la militancia y el compromiso activo del espectador, y por ello se dispone de modo que favorezca su participación en el film.

Sus principios también rompen con los del estilo clásico desarrollado a partir del trabajo de Griffith. En Hollywood se buscaba el entretenimiento que tiene un fuerte componente de pasividad, sin embargo, la prioridad de Eisenstein era afectar al espectador emocionalmente de cara a lograr una *catarsis* de tipo intelectual. Su visión es que el arte debe servir a dismantelar, edificar y reestructurar la identidad de las cosas del mundo, y para ello rompe con las convenciones narrativas para dar protagonismo a las emociones colectivas y a las ideas del cineasta. No tiene como prioridad la narración dramática<sup>56</sup> ni tampoco pretende la identificación personal del espectador con los protagonistas. Por ello los acontecimientos que desarrollan sus películas sirven como metáfora para expresar los motivos de la Revolución<sup>57</sup> o para reflexionar sobre el sistema político de la URSS<sup>58</sup> apartando sus relatos del “drama triangular del cine burgués”. En sus primeros films sus personajes son arquetípicos, reúnen las características generalmente compartidas por ese *tipo* humano en cuestión y no se desarrollan<sup>59</sup>; así niega el “individualismo” del cine narrativo. Únicamente tienen una función simbólica como partes del engranaje coral del que se componen sus historias que únicamente funcionan como marco<sup>60</sup>. De este modo, considera que las ideas o emociones a las que sirven

---

<sup>56</sup> “En los films mudos de Eisenstein el argumento sólo tiene una finalidad estructural (se puede apreciar en sus notas sobre la producción de *El Kapital*), es un andamiaje que sirve para construir un sistema de ideas, le interesan las conclusiones y abstracciones que de los hechos a relatar puedan obtenerse” (Reisz, 1980: 34)

<sup>57</sup> *La Huelga* (1924), *El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1928)

<sup>58</sup> *Alexander Nevski* (1938)

<sup>59</sup> Esto le distingue de los planteamientos de Pudovkin, quien privilegiaba el sentido simbólico de la historia, pero también atendía al desarrollo de personajes complejos y al conflicto dramático (y no sólo ideológico) de estos.

<sup>60</sup> En *Alexander Nevski*, por ejemplo, sí opta por un protagonista que sirva como vehículo de una trama, pero estos tienen al mismo tiempo una función simbólica.

irrumperán con violencia en la conciencia intelectual y vital de los espectadores al no poder entretenerse con otras distracciones dramáticas (Eisenstein, 1934/1999 -1-: 57-71).

Su modo de influir en el espectador pasa por lo cenestésico, lo sensorial. Concebía el arte, y el cine en concreto, como un “mecanismo” que operaba efectos precisos en la conciencia del público<sup>61</sup> y en el que cada elemento debía configurarse del modo más adecuado para lograr una respuesta precisa de él. La estimulación de las emociones es para Eisenstein una forma de acceso a la esfera intelectual del espectador y no un mero entretenimiento dramático. Pretende condicionar mediante sus recursos de estilo determinadas respuestas emocionales, que provoquen que el espectador alcance el “éxtasis”, que “salga fuera de sí” y participe de las emociones e ideas de la película de modo que mediante las señas del cineasta cambie su modo de ver la realidad, o que se amplíe o modifique su opinión sobre un tema dado<sup>62</sup>.

Toda su actividad teórica estuvo dirigida a determinar cuáles eran esos “mecanismos” formales que logran influir en el espectador. Describió fundamentalmente cómo debían ser los recursos de planificación y montaje que logran que las películas se convirtieran en *obras de arte orgánicas* (en términos de Engels, como una obra de unidad “superior”) en oposición a la fórmula analítica dominante (Eisenstein, 1939/1970 :112).

Sus inicios como escenógrafo y director teatral suponen el punto de partida de su labor. En 1923, se opone a la presentación naturalista, homogénea y lineal de las obras narrativas y presenta una alternativa con su definición del concepto de *atracción*. Determina que la percepción de los contrastes dentro de la macroestructura de una obra es lo que permite ejercer un efecto emocional en el espectador que conlleve su comprensión del mensaje intelectual que da coherencia a las partes heterogéneas:

“Es *atracción* desde el punto de vista del teatro, todo momento agresivo, todo elemento de éste que somete al espectador a una acción sensorial o psicológica, verificada por medio de la experiencia y calculada matemáticamente, para producir en el espectador determinados *shocks* o emociones que, una vez reunidos, condicionan de por sí la posibilidad de percibir el aspecto ideológico del espectáculo mostrado: su conclusión ideológica final” (Sánchez – Biosca, 1996:106)

Un año después dirige su tesis hacia el cinematógrafo ya que reconoce su mayor adecuación a tales fines por su propia esencia fragmentaria. Para exponer el más simple de los hechos la naturaleza del medio conlleva la obligación de *comparar* entre un plano y el anterior para comprender lo presentado y por ello considera que es una forma más adecuada para el

---

<sup>61</sup> No contemplaba la subjetividad particular de cada espectador concreto. Posiblemente por su formación como ingeniero considera al cine un “mecanismo” de efecto absoluto.

<sup>62</sup> Por influencia de las teorías conductistas de Pavlov.

desarrollo de su concepto de *atracción* (Eisenstein 1924 en Taylor, 1988/2010). A partir de este punto, se inicia la búsqueda del autor soviético de las estrategias que puedan servir a que el cine desarrolle argumentos ideológicos eficaces y no sólo presente historias.

Su teoría cinematográfica se inicia mediante su explicación de cómo deben construirse los planos y las secuencias. Considera que no debe seguirse un criterio naturalista y que los cuadros no deben servir únicamente para la presentación o reproducción de hechos: sus elementos deben ser seleccionados de un modo tendencioso según el sentido del que se pretenda dotar a la enunciación. Si cada elemento del film responde a un *motivo* o *dominante* temático o emocional, el espectador comprenderá el potencial ideológico y la finalidad pragmática de cada uno como partes de un “todo”, accediendo al mensaje final del cineasta y no perdiéndose en la heterogeneidad formal que consideraba necesaria en el discurso. La idea o emoción en torno a la que se definen los elementos es lo que organiza el film, lo que sirve como “hilo conductor”, lo que permite la *unidad orgánica* del conjunto (Eisenstein, 1926 en Taylor, 1988/2010).

Este planteamiento tiene como referencia el arte de la oratoria, en donde el ponente selecciona los recursos para acrecentar, eliminar o modificar los sentimientos de su auditorio al respecto del tema que ha elegido. Como el orador, el cineasta parte del conocimiento del espectador para encontrar los recursos que logran operar un cambio en él. Ha de prever sus sentimientos y pasiones fuertes e inestables ante la cuestión presentada para acertar con la estrategia cinematográfica y esto sólo es posible si se conocen su opinión, su acervo cultural, su simbología tradicional y su universo moral y ético (García-Noblejas, 1999).

A partir de ahí, considera que se ha de diseñar y disponer cada elemento del film del modo más adecuado para provocar un efecto emocional previamente calculado, y que por esto no se deben repetir posiciones de cámara (Eisenstein, 1924 en Taylor, 1988/2010). Esto obliga al espectador a considerar continuamente el sentido de cada cuadro y así, “la obra se conformaría de la manera más adecuada para que su público comprendiera su mensaje” (Sánchez-Biosca, 1996: 108)<sup>63</sup>. Por ello critica el sistema del montaje analítico donde un diálogo puede mantenerse en únicamente dos posiciones de cámara y donde esto sólo permite guiar la atención del espectador. Lo fundamental es encontrar la perspectiva desde la que la emoción o la idea contenida en un plano adquiera su mayor efectividad (Eisenstein, 1934 en Taylor, 1988/2010).

---

<sup>63</sup> *The montage of film attractions*, 1924. Teóricos esencialistas como Munsterberg habían expresado anteriormente que “la selección que el cineasta hace de lo que es significativo y consecuente, convierte el *caos* de las impresiones sensibles en el *cosmos* del film” (Stam, 2000/2001: 46).

Dentro de este planteamiento, un plano debe tener como objetivo excitar los sentidos de la vista y el oído del espectador (del mismo modo que el orador escoge el colorido de las palabras que emplea) y organizar sus elementos cenestésicos de forma que representen una imagen-idea que transmita las emociones y visión pretendidas por el cineasta<sup>64</sup>. El espectador, al reconocer la organización de estímulos en torno a una imagen-idea “considera, elabora, y en ocasiones suspende y modifica sus hipótesis sobre las imágenes y los sonidos de la pantalla” (Stam, 2000/2001: 274-275).

La comprensión de la idea o emoción que sirven como *motivo* a los planos de una secuencia se logra mediante la organización de los elementos significantes de cada cuadro de forma que constituyan la imagen más generalizada de un concepto, un *esquema*, adquiriendo así su forma cognitiva más eficaz. El *esquema* permite que el plano resulte claro y que se perciba fácilmente la emoción o la idea a la que sirve.

“Una composición imprecisa provoca un gasto excesivo de energía psíquica y hurta al espectador la hondura completa en la percepción del pensamiento o ideas subyacentes de la obra<sup>65</sup>” (Eisenstein 1937, en eds. Glenny y Taylor, 1991/2001:I-37)

El concepto de *esquema* de Eisenstein es fundamental en su teoría cinematográfica, ya que supone que cualquier modo de expresión que pretende la comunicación de un mensaje se ha de construir en torno a una generalización significativa. Aunque los *esquemas* transmiten una imagen metafórica de contenido psicológico no deben romper la conducta normal y aceptada de la gente (deben producirse recurriendo a elementos propios de una situación verosímil). Si se elimina lo descriptivo, dejando sólo la imagen generalizada, el esquema podría representar cualquier cosa perdiendo eficacia<sup>66</sup>. Para justificarlo Eisenstein recuerda las palabras de Mark Antolkoski: “hay dos extremos que son malos para el arte: uno es reducir el arte a la abstracción, el otro es subordinarse a ciegas a la naturaleza” (Eisenstein, 1937 en Glenny y Taylor, 2001:I-54).

---

<sup>64</sup> A diferencia de Vertov quien tomaba imágenes de la realidad y no consideraba que la imagen tuviera responsabilidad alguna en la creación del sentido de un film.

<sup>65</sup> Se refiere específicamente al estilo de planificación norteamericano en el que el tamaño de los planos y la disposición de sus elementos responde fundamentalmente a la lógica espacio-temporal y no se subordinan a una idea.

<sup>66</sup> Pese a su defensa de la “necesaria referencia a la realidad” en su obra abundan planos de contenido extradiegético que se introducen en la narración persiguiendo un fin intelectual. En *Octubre* por ejemplo, yuxtapone la imagen de una figura de porcelana de Napoleón a caballo con otra de Kerensky en la misma situación. El contraste, la evidencia de la fragmentación artificiosa, la falta de lógica natural entre los planos, lleva al espectador a buscar un vínculo abstracto y a interpretar el personaje de Kerensky en clave napoleónica. Otros ejemplos conocidos son la yuxtaposición de un pavo real mecánico abriendo su cola con la imagen de Kerensky preparándose para una audiencia con el Zar, o la enumeración de iconos de diferentes religiones para cuestionar la existencia de un único dios verdadero.

Los *esquemas*, estructuras portadoras de imágenes metafóricas en torno a un *motivo*, *dominante* o criterio de *unidad orgánica*<sup>67</sup>, se articulan por medio del *montaje dialéctico*.

En cualquier obra artística el problema es ir más allá de la descripción realista y organizar los significantes de modo que transmitan de forma condensada la verdad del objeto representado (la idea). Eisenstein, inspirado por la lógica dialéctica, propugna un sistema de edición que yuxtaponga los planos de tal forma que produzcan una *colisión*<sup>68</sup>. El autor plantea que el montaje es un sistema dinámico que opone elementos (sus planos o sus fragmentos) para crear sentido. Los planos son reproducciones fotográficas de la realidad que están dotadas en sí mismas de un significado inalterable. Es su organización compositiva, su tratamiento estético, lo que traduce una imagen universalmente compartida (por medio del *esquema*). El montaje, a través de la yuxtaposición dialéctica, modela el sentido de un plano y altera su significado denotativo de manera voluntaria y calculada mediante una combinación armónica -polifónica, ya que se perciben a simultáneo múltiples *esquemas*- en busca de un fin intelectual. El cine de calidad es para Eisenstein aquél que presenta una selección hecha por la cámara, recortando un fragmento de realidad con “el hacha de la lente”, y articulada por medio del montaje para producir un sentido nuevo a través de un modelado -coherente con la idea que se quiere transmitir- a través del contenido opuesto de los planos y la riqueza de elementos semánticos secundarios (Eisenstein, 1929/1999 -1- ).

El cineasta quiere escapar a los planos que carecen de significación y que únicamente sirven al desarrollo naturalista de una acción: los que sirven como “puente” entre una imagen y otra. Tiene como finalidad armar una continuidad de significación puramente intelectual en la que cada plano amplíe una idea en vez de continuar la acción del anterior: son imágenes que desarrollan un razonamiento o una emoción, no una acción. Al transformar un idea en unas pocas y básicas imágenes parciales, su combinación y yuxtaposición “evoca en la conciencia y sentimientos del espectador, lector u oyente, la misma imagen general que estuviera en suspenso ante el artista creador” (Eisenstein, 1958 en García-Noblejas 1999: 16). Su opción por la organización tendenciosa de los elementos no se detiene en la configuración de los planos, sino que dentro de la realidad fílmica escoge mostrar únicamente lo que es útil a su finalidad emocional o ideológica y lo que permite articular una metáfora.

---

<sup>67</sup> A lo largo de la investigación se emplearán estos términos como sinónimos.

<sup>68</sup> Su teoría se aparta radicalmente de la de Pudovkin que propugnaba la equivalencia simbólica o la redundancia de sus yuxtaposiciones emocionales o ideológicas.

Para Eisenstein las *imágenes metafóricas* surgen cuando sus términos (o planos) se articulan mediante el montaje (entendido como estructura, como un concepto de montaje general extrapolable a otras artes); y el montaje sólo alcanza su destino “cuando escapa del vínculo metonímico de objeto a objeto y consigue la asociación metafórica mediante la imagen, que pasa de objeto e idea” (Nowell-Smith en eds. Glenny y Taylor, 1991/2001 -1-: 21 ). Establece que el sentido fílmico no depende del sentido denotativo de los elementos, sino de las relaciones que estos tengan entre sí, y que el cine, por medio del montaje, debe ser un instrumento que aplique el método marxista.

“El arte debe hacer manifiestas las contradicciones del Ser, para formar equitativos puntos de vista al suscitar contradicciones en la mente del espectador, y forjar conceptos intelectuales exactos con el choque dinámico de pasiones opuestas” (Eisenstein, 1929/1999 -1-: 102).

El conflicto que se produce entre dos planos que carecen de relación lógica o naturalista -por su contenido o por su diferente estilización- hace que el espectador busque una relación ideológica o emocional que los vincule. De este modo, la *yuxtaposición* de elementos procedentes de la realidad visible (o audible) permite la traducción de un concepto abstracto.

“La relación por colisión entre una representación A y una representación B, específicamente las de ellas, no de cualesquiera otros elementos, debe evocar la percepción total del espectador del tema de la película tras producir en él un impacto emocional fruto de la relación conflictiva de la combinación de sus elementos sensoriales” (Eisenstein, 1938 en eds. Glenny y Taylor, 1991/2001, II:91).

La capacidad de comparación del espectador y su facilidad para percibir la diferencia existente entre los elementos es lo que permite su comprensión del sentido emocional o intelectual que surge de la propia *yuxtaposición* (Eisenstein, 1929/1999 -3-). La violencia perceptiva que se impone al público al hacerle *comparar* dos fenómenos, interrumpe la lectura compacta y coherente del texto enriqueciéndose la forma de la obra y complementado su sentido mediante el resultado de ese contraste o metáfora, “mostrando un comportamiento propio del discurso poético” (Sánchez-Biosca, 1996:90)<sup>69</sup>.

“Dos secuencias cualesquiera, al yuxtaponerse se combinan en otro concepto que surge de la *yuxtaposición* como algo cualitativamente nuevo no asemejándose a su suma sino a su producto” (Eisenstein, 1938 en eds. Glenny y Taylor, 2001:II:88)

---

<sup>69</sup> La teoría del montaje contemporáneo de Walter Murch y las declaraciones de muchos montadores contemporáneos expuestas con anterioridad beben de este planteamiento por considerar que la edición de una obra dramática que quiera incidir especialmente en las emociones y pensamiento del espectador debe ignorar la lógica naturalista optando por no borrar el acto de enunciación mediante la continuidad espacio-temporal. Se ha de seleccionar el material de forma que la *yuxtaposición* de imágenes produzca un efecto en el espectador, ya sea su estimulación emocional o su comprensión de una idea.

En su texto *El principio cinematográfico y el ideograma* (1929) explica el concepto del montaje por *colisión* y sus posibilidades significantes valiéndose de su conocimiento del alfabeto japonés. Los ideogramas que se emplean en el país nipón pueden expresar objetos naturales o artificiales (conceptos). Las ideas -abstractas- se consignan mediante una combinación de dos elementos representables opuestos. Por ejemplo, para expresar “dolor” se recurre a la confrontación de dos elementos naturales que sí tienen representación gráfica (un cuchillo y un corazón). Propone el mismo principio para el cine.

Pone ejemplos de otra índole, como que el color morado, no se percibe como la suma del azul y el rojo, sino como un único color; o que en literatura encontramos conceptos recreados por la combinación poética de palabras. Éstas, más abstractas que el plano, alcanzan efectos poéticos con gran sencillez y claridad (“una ventana oscura, una ventana sin luz” para expresar la tristeza), pero el cine requiere de mucho más esfuerzo para expresar dicho concepto por su naturaleza fotográfica y unívoca y su necesidad de apegarse a la realidad para hablar de la misma y poder conectar con el espectador (Eisenstein, 1929/1999 -1-: 85-86).

Para Eisenstein el cine traduce una idea abstracta por medio de un guión de poco desarrollo literario y que presenta un *conflicto*, se forma dimensionalmente por medio de los planos -manipulando sus elementos cenestésicos y adecuándolos a un esquema- y la intensidad emocional del montaje. Éste articula sus planos de forma que por sus diferencias y falta de continuidad física el espectador detecte e interprete una metáfora. Considera que el montaje cinematográfico tiene un funcionamiento análogo al de la comunicación interpersonal: las palabras formulan una idea abstracta, los gestos la matizan, y el orden, el ritmo, la intensidad y las contradicciones que surgen entre las palabras y los gestos hacen que se comprenda la trascendencia de un argumento y pueden provocar una reacción emocional o la reflexión (Eisenstein, 1929/1999 -3-).

Eisenstein enumera los modos en los que los elementos de un film pueden configurarse en *colisión* y tener así un efecto significativo (Eisenstein, 1929/1999 -3-: 110-115)

1. El contenido de los cuadros debe presentar elementos en colisión, patéticos, fuera de sí, en conflicto, de modo que provoquen una reacción sentimental equivalente a la presentada. Puede ser por la naturaleza de los elementos presentados o por su estado –estáticos/en movimiento, por ejemplo-.
2. Los *esquemas* gráficos deben destacar el conflicto representado mediante una composición *patética*, que dirija la atención del espectador hacia el lugar del *conflicto*. Esto puede ser por su dirección gráfica, escala, volumen, masa, profundidad,

tratamiento fotográfico, la angulación de la cámara, la óptica empleada, la manipulación de la velocidad de la imagen, o por suponer su entrada un conflicto espacial o temporal (ruptura de la continuidad física). También puede existir un conflicto entre la imagen y su tratamiento sonoro (*contrapunto*<sup>70</sup>). Todo ello provoca que se perciba el texto como una *construcción* debido a su enunciación heterogénea articulada mediante múltiples esquemas definidos tendenciosamente entorno a un *motivo*.

3. El montaje, mediante la yuxtaposición (eliminando los planos “puente” que sólo sirven a la continuidad física o el naturalismo de la enunciación), hace *colisionar* los cuadros por su contenido o *esquema* empleado, creando asociaciones lógicas o ilógicas.
  - a. Las asociaciones lógicas yuxtaponen planos que guardan continuidad espacio-temporal (un arma dispara, un hombre es herido; los soldados de Odessa avanzan, la madre les suplica). Un cambio en contenido y en composición tiene un fuerte efecto emocional sobre el espectador. Al yuxtaponerse planos determinados por *esquemas* diferentes, el corte de uno a otro implica una sensación dinámica (se pasa de una composición marcada por una diagonal descendente a un cuadro definido por una ascendente, por ejemplo). Por un momento el cerebro fusiona las dos imágenes y percibe el conflicto entre una y otra (del ejemplo propuesto deduciría un aspa, el cambio de esquema traduciría el enfrentamiento entre los conjuntos de personajes representados en los cuadros). Así deduce la emoción o idea a la que sirven los cuadros y el montaje, al tiempo que el dinamismo compositivo en el cambio de cuadro favorece el *ritmo*. La mente del espectador debe evocar el proceso por el que un elemento oscuro, por ejemplo, pasa a presentarse iluminado. La enunciación omite el momento del cambio, así que el espectador debe suponer su transformación de uno en otro y acelera su velocidad de lectura.
  - b. Las asociaciones ilógicas rompen la ilusión de realidad por servir exclusivamente a la exposición de un argumento intelectual (un taco de billar golpea una bola- cae la estatua del zar; imagen de Kerensky- imagen de pavo

---

<sup>70</sup> Eisenstein consideraba que el uso que se hacía del sonido en el cine analítico como complemento de la información que se daba por imagen era innecesario y perjudicial para la formulación de ideas o emociones a través de la fragmentación. Planteaba, junto con Pudovkin y Alexandrov, que el sonido que acompañara a las imágenes únicamente contribuiría a acercar de nuevo el cine al teatro y que destruiría todos los logros expresivos fundamentados en el montaje por yuxtaposición. El único uso que consideraban válido era aquél en el que el sonido supusiera un contraste con aquello que se presentara por imagen y que añadiera un nivel polisémico más que enriqueciera la forma del discurso (Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov, 1928 en Taylor, 1988/2010: 113-114).



real mecánico; enumeración de ídolos como formas de “el único Dios verdadero”). La colisión es en la naturaleza de las imágenes (una diegética y otra extradiegética) de modo que la construcción de la metáfora resulta evidente.

4. El montaje hace *colisionar* fragmentos determinados por diferentes tratamientos estilísticos al servir estos a diferentes *dominantes*. Combina por ejemplo secuencias construidas mediante primeros planos en oposición a otras compuestas por planos generales, o fragmentos de oscuridad frente a otros de claridad. La tendenciosidad con la que se organizan los segmentos en función de su diferente *motivo* temático o emocional contribuye al *ritmo* general del film y modela su sentido del mismo modo que lo hacen las colisiones entre los cuadros.

Eisenstein, en su esfuerzo pedagógico por determinar los mecanismos de montaje que permiten un impacto emocional en el espectador que derive en un efecto catártico, también describe y explica los métodos de montaje posibles. Los clasifica atendiendo a su construcción en torno a diferentes *motivos* emocionales o ideológicos, los mecanismos empleados y sus fines pragmáticos. De este modo consolida su argumento de la necesaria disposición y composición de los elementos conforme a *esquemas*, *colisiones* y un determinado *motivo temático o emocional*.

Los métodos de montaje se incluyen en una escala según su nivel de complejidad emocional e intelectual. Cada uno surgiría del *conflicto* con las características del que le precede en la escala. Esta explicación permite además comprender los efectos que el *ritmo* y la construcción tendenciosa de los fragmentos tienen sobre el espectador en función del criterio que se haya seguido para su diseño. En esta enumeración de las posibilidades de montaje posibles incluye su propuesta de otros dos modelos específicos: el montaje *armónico* y el *intelectual* (Eisenstein, 1929/1999 -2-: 127-138).

El montaje *métrico* manipula emocionalmente al espectador en un nivel primario. Es un sistema de estimulación básica que no permite traducir significados abstractos. En este sistema la duración de los planos y su movimiento compositivo vienen definidos por un patrón impuesto por el cineasta. Éste puede ser la música<sup>71</sup> o una fórmula matemática en la que los planos presenten una duración regular. Éste patrón puede acelerarse o decelerarse, pero siempre de modo proporcional al *esquema* impuesto previamente en el fragmento. El patrón

---

<sup>71</sup> Cabe recordar que esto también es aplicable al cine mudo, ya que las proyecciones siempre contaron con acompañamiento musical en directo (que seguía un *libreto* específico) aunque aún no contaran con una pista de sonido.

rítmico debe resultar evidente para que resulte sencillo percibir su aceleración o relajación. Eisenstein considera que de este modo el pulso cardiaco del espectador responderá de modo equivalente a la progresión de estímulos visuales. Al fin y al cabo, su pulso responde también a un patrón y su aceleración en momentos de tensión es proporcional. Si por el contrario, el esquema es difícil de percibir -por responder a una fórmula demasiado compleja-, entonces la manipulación emocional no será efectiva ya que para acceder al *esquema* impuesto sería necesario medir la duración de cada plano (pp. 127-129).

El montaje *rítmico* es el sistema en el que la duración de los planos se deriva de las peculiaridades del contenido del cuadro. El dinamismo interno de éste es lo que define el ritmo general de la escena y lo que determina su efecto emocional. Los cortes no se sincronizan con patrón alguno pero también se manipula emocionalmente al espectador mediante aceleraciones o deceleraciones rítmicas. Este sistema hace colisionar la articulación visual de la secuencia con su acompañamiento sonoro –que sigue su propio patrón rítmico- , a diferencia del anterior modelo de montaje (pp.129- 130).

El montaje *tonal* es una forma superior de montaje *rítmico*. Los cortes no sólo se adaptan a la duración del movimiento interno de los cuadros, sino que estos están afectados por una determinada estilización (fotográfica) acorde al *tono* de la secuencia. El tratamiento de los planos entra en conflicto con su duración rítmica, de forma que la lectura de la secuencia se torna algo más abstracta y compleja ya que su construcción se adapta mínimamente a una *dominante* o *motivo de unidad orgánica*. Construye una *impresión emocional* (pp. 130-134)

El montaje *armónico*, uno de los dos métodos de montaje propuestos por Eisenstein como forma de manipulación efectiva de las emociones del espectador, se construye por el “cálculo colectivo de lo que cada fragmento requiere” (p.134). Es un sistema de montaje polifónico, en el que todos los elementos del contenido, los planos y de la estructura del fragmento vienen determinados por su *dominante emocional* o *temática* y se encuentran en *conflicto* (se presentan *colisiones* en su tratamiento). La escena es mucho más significativa y tiene mayor efecto en el espectador puesto que éste tiene que participar en la decodificación de cada uno de los elementos conforme estos se disponen en la pantalla. La tendenciosidad del diseño de cada elemento de la secuencia logra un efecto fisiológico determinado en él que conlleva una respuesta emocional. Este sistema de montaje se caracteriza por el empleo de asociaciones lógicas (pp. 134-137).

El montaje *intelectual* es el método más abstracto de todos, ya que en él no se yuxtaponen elementos provenientes exclusivamente de la diégesis como en el caso anterior, sino que se

produce un conflicto en la propia naturaleza de los elementos que componen la *polifonía significativa*. Esto excita los “nervios superiores” del espectador y le lleva a la comprensión de una idea abstracta. Es el caso más complejo de *colisión* y de *dominante* por emplear el sistema de asociaciones ilógicas (pp. 137-138)<sup>72</sup>.

### 1.2.2.- De los planteamientos de Eisenstein al montaje del cine contemporáneo norteamericano.

Si se atiende a las premisas o sistemas de montaje empleados actualmente por los profesionales norteamericanos, se puede apreciar que estos guardan una estrecha relación con los planteamientos cinematográficos de Eisenstein a los que se ha hecho referencia anteriormente.

Guiados por la misma intención pragmática que él, los montadores norteamericanos contemporáneos tienen en cuenta en todo momento el efecto de un corte sobre las emociones y la reflexión del espectador. Saben que lo que al final recuerda el público “no es el montaje, ni el trabajo de cámara, ni la interpretación, ni siquiera el argumento; sino cómo se ha sentido” (Murch, 2003:31). Profesionales del montaje como Alan Heim<sup>73</sup> afirman que “el montaje es algo totalmente pragmático, lo bueno es lo que funciona, lo que comunica. El espectador tiene que comprender lo que se le presenta (emocional o racionalmente)” (en Oldham, 1992: 393). Reconocen que los recursos más poderosos que tiene un montador a su alcance (además de su técnica y el material de la película) son la imaginación y la emotividad del espectador (Oldham, 1992:180) ya que el cine “requiere la intervención de la imaginación del público para completar lo que sólo es evocado por el artista” (McGrath, 2001:51). Como Eisenstein, diseñan las películas guiados por lo que esperan provocar en el espectador y por su consideración del mismo como un agente *activo* que participa en la construcción fílmica.

Coinciden en que es necesario “crear un camino sensorial para el espectador por medio de la acumulación de planos” (Oldham, 1992:11) y que todo lo que conforma una secuencia se selecciona y manipula “para generar un impacto emocional y narrativo” (Oldham, 1992:4-5).

---

<sup>72</sup> Pese a la importancia de la definición del sistema de montaje dialéctico o intelectual, la expresión concreta de su montaje por colisión en sus manifestaciones fílmicas, fue criticado por resultar en ocasiones abstruso. “Muchas referencias necesarias escapaban al espectador en una primera visión, exigiendo una intensificación de estudio para ser comprendidas. Se puede decir que el sistema completo del montaje intelectual nunca pasó de su fase experimental” (Reisz, 1980:40).

<sup>73</sup> Montador de *All that jazz* (Bob Fosse, 1979), película a la que se ha destacado como una de las películas que impulsó el aumento del ritmo del cine postclásico en el apartado 1.1.

De este modo los principios que rigen el diseño de su montaje coinciden con los de Eisenstein - yuxtaposición, tendenciosidad y dominante emocional-.

El sistema de edición de Walter Murch, por ejemplo, comienza por determinar un fotograma de cada secuencia que le traduzca su tema fundamental. A partir de ahí construye la escena de forma que el montaje subraye ese determinado pensamiento o emoción (Murch, 2003: 45-52). Rob Cohen, director de películas de acción como *XXX* (2002), explica que en esa película optó por un “estilo cubista” en el que los cortes no respetan el naturalismo, sino que buscan transmitir la intensa emoción de sus personajes. Pone como ejemplo una secuencia cargada de adrenalina como es la huida de su protagonista en moto. En ella un segmento de fragmentación elevada y evidente presenta su salto por encima de una valla. Los cortes no tienen problema en repetir el inicio del salto hasta tres veces, en presentar la acción desde perspectivas que rompen la norma de los 180º (se saltan el eje de dirección) o en dilatar la duración de una acción breve como ésta mediante el recurso a un ingente número de cortes tomados desde diferentes perspectivas o velocidades de paso (Apple, 2004).

De ambos sistemas de montaje se deduce que, pese a que el contenido de las películas norteamericanas contemporáneas se mantenga verosímil, la puesta en cuadro y la puesta en serie se diseñan haciendo prevalecer un *motivo* emocional o temático sobre el naturalismo de la representación -en mayor o menor medida según el género, la escena y el autor-. La tendenciosidad del diseño emocional de cada plano conlleva que al sucederse tengan lugar colisiones (en su tratamiento estilístico o en su contenido<sup>74</sup>). La heterogeneidad y la ruptura espacio-temporal de las secuencias hacen evidente su construcción polifónica y su finalidad artística. Todo ello guarda relación con el método armónico de Eisenstein<sup>75</sup>.

Sydney Levin<sup>76</sup> llega a explicar su sistema de montaje mediante conceptos equiparables al *esquema*, la *unidad orgánica* y las *colisiones* de Eisenstein. Expresa en una entrevista que “creando una *estructura* permites al espectador estar protegido, conoce el *código* y se siente cómodo. Si se produce un *contraste*, el espectador se inquieta y llega al efecto que se pretende de él, porque se siente en *buenas manos*, es una especie de seducción” (Levin en Oldham, 1992:301).

---

<sup>74</sup> En referencia al ejemplo de *XXX* explicado por Rob Cohen, se dan colisiones en perspectiva y velocidad de paso o en contenido (ya que una misma acción se presenta repetida tres veces).

<sup>75</sup> Ya se ha mencionado en el apartado precedente como King, Goldblatt, Dancyger, Tarantino, de Palma, Gunning y Stam reconocían la influencia de las teorías de Eisenstein en el cine norteamericano contemporáneo, y en concreto sobre el género de acción o espectáculo (no así en la finalidad ideológica de su producción).

<sup>76</sup> Montador de *Malas calles* (Martin Scorsese, 1973) o *La tapadera* (Sydney Pollack, 1993)

La presencia de los principios teóricos de S. M. Eisenstein en los sistemas de edición de diferentes montadores contemporáneos lleva a esta investigación a considerar que para realizar un estudio del valor significativo o expresivo del montaje norteamericano se ha de atender a su uso de *esquemas* y *colisiones* y a su adecuación a una *dominante* o criterio de *unidad orgánica*. El problema de este planteamiento de investigación surge al tratar de elegir una metodología de análisis que permita estudiar el valor expresivo o significativo de los cortes, estructuras y ritmos empleados por el montaje.

Así como el estudio de la fragmentación tiene una especial relevancia en otras ramas del estudio de la comunicación, en la investigación cinematográfica el estudio de las “conexiones” o de las “fracturas” no recibe la misma atención. Gonzalo Abril, por ejemplo, realiza un análisis semiótico del texto informativo en el que estudia la fragmentación como origen del sentido de los textos de esta índole. Concluye que al elaborarlos “estamos fragmentando, ordenando, citando y recomponiendo elementos dotándolos de un nuevo sentido” (Abril, 2003: 22) y que son los bordes, las suturas, la unión intangible de dichos fragmentos lo que “conceden identidad a las partes” y lo que al mismo tiempo construyen “un todo” (2003: 14). Sin embargo, los estudios cinematográficos siguen concentrados en el estudio de la dimensión narrativa de los textos fílmicos sin atender a la función expresiva o significativa de aquello que le concede estructura: el montaje. Por este mismo motivo, no existe una metodología de análisis del montaje adecuada a los parámetros definidos por esta investigación. Contemplan el montaje cinematográfico como agente estructurador del relato o como labor responsable de su dimensión temporal, pero no el valor expresivo o significativo de sus operaciones<sup>77</sup>. Por ese motivo se ha optado por estudiar la validez del sistema de análisis empleado por Eisenstein para explicar su propia obra u otras representaciones artísticas<sup>78</sup>.

Para comprender la naturaleza del arte o defender su filmografía de sus detractores, el cineasta soviético descomponía las obras revelando su estructura, enriqueciendo así los

---

<sup>77</sup> Esto se desarrolla en el siguiente apartado.

<sup>78</sup> Su producción teórica del periodo comprendido entre 1937 y 1940, consistió en una lectura analítica de diversos objetos artísticos. En ella su interés ya no radica en la obra fílmica, sino en la construcción de la obra artística en general. En su etapa anterior, la de la explicación del montaje cinematográfico, ya incluía citas de artistas como Goethe que se preguntaban por la estructura general de las cosas: “En la naturaleza nunca vemos nada aislado, sino que cada cosa está en conexión con algo más que está delante suyo, a su lado, debajo o encima” (*Una aproximación dialéctica a la forma del filme*, 1929). En los textos de esta etapa más que considerar el concepto de montaje limitado al ensamblaje concreto de una película, propone un caso especial de montaje general, un principio que subyace a todo tipo de construcción artística (Eisenstein, en eds. Glenny y Taylor, 2001:I-19).

“La línea central de estos ensayos es que el montaje no existe sólo en el tiempo, también existe en el espacio (dentro del plano), y no sólo en el objeto, sino en su percepción. El montaje no se limita al cine, lo hayamos en teatro, música, pintura, literatura y arquitectura” (Nowell-Smith en eds. Glenny y Taylor, 2001:I-19 )

métodos de conocimiento. “Leía” las obras por sus *fracturas*, atendía a los contrastes, a las contradicciones existentes en los textos. Buscaba detectar los *esquemas* empleados y la *dominante* que los definía a partir de las *colisiones* que se articulaban en las obras (Sánchez-Biosca, 1996). De nuevo recurría a la lógica dialéctica, en este caso para obtener conclusiones de tipo abstracto que posteriormente pudieran ser traducidas a la praxis artística. Sus *découpages* pretendían definir la forma del arte, el valor expresivo o simbólico del estilo o la estructura; Eisenstein no se contentaba con realizar una descripción técnica.

Si ésta metodología servía entonces para explicar el valor significativo o expresivo de la planificación o el montaje que él empleaba y hoy en día muchos profesionales e investigadores coinciden en su influencia estilística, parece coherente poner a prueba a su sistema de análisis a la hora de estudiar el valor significativo del montaje norteamericano contemporáneo.

Para facilitar la comprensión de las estrategias de montaje que sirven a la estimulación emocional o a la transmisión de un mensaje, esta investigación ha optado por diseñar una metodología de análisis del montaje postclásico inspirada en la que el maestro soviético aplicó en los análisis de su propia obra cinematográfica. Al no dejar escrito alguno en el que se explicara este sistema, el que aquí se aplicará al objeto material de estudio (*Salvar al soldado Ryan* y *Black Hawk derribado*) se deduce del que él emplea en sus textos *El lenguaje cinematográfico* (1934) y *La unidad orgánica y lo patético en la composición de “El acorazado Potemkin”* (1939). A la descripción de su metodología, su valor epistemológico y trascendencia para los análisis de texto se dedica el siguiente apartado. La que se propone en esta investigación se explicará en el capítulo 4.

### 1.3. Metodología de análisis fílmico de Eisenstein.

A mediados de los años 30 del pasado siglo, la estética del Realismo Socialista se imponía en la producción soviética. Críticos y cineastas discutían sobre el sistema estilístico y narrativo que debía regir el cine del periodo del mandato de Stalin. Los “poetas-montadores” (entre otros, los autores soviéticos mencionados con anterioridad) se veían denostados por los “prosistas-narradores” partidarios de un mayor “realismo del hombre contemporáneo y la vida cotidiana” (Aumont y Marie, 1988/1990: 27). Este debate terminaría con los partidarios del *montage* acusados de “formalistas”, y con su actividad fílmica cercenada por la implantación de los nuevos principios estéticos del Estado.

Para reivindicar el valor artístico de su planteamiento cinematográfico, Eisenstein recurría frecuentemente al análisis de su propia obra como ejemplo de lo que consideraba un lenguaje de calidad. También estudiaba producciones arquitectónicas, pictóricas, escultóricas, musicales, poéticas y literarias de otros autores. Esta ampliación de la base de sus consideraciones posibilitó que sus especulaciones no se limitaran a la cinematografía sin más. A la vez, al extender el campo de sus reflexiones a la estructura de la obra de arte en general sus argumentaciones sobre la producción de filmes se situaron en el contexto más amplio de la estética<sup>79</sup>.

En 1934 escribió *El lenguaje cinematográfico*. Se publicó inicialmente en *Sovetskoe Kino*. Era una denuncia. Se centraba en un aspecto clave: si se ignoraban los medios expresivos y las posibilidades cinematográficas del *montage* la consecuencia sería –estaba siendo– el “inculto lenguaje que inunda nuestras pantallas hoy en día” (Eisenstein, 1934 en Taylor, 1998/2010: 285). Su decepción era notable. Por una parte el esfuerzo de los teóricos fílmicos soviéticos se despreciaba en la industria occidental:

“En Occidente nuestros medios específicos de expresión se consideran simplemente una moda. Se unen trocitos de película en el “menú” del film y a eso se lo denomina *montage* soviético, del mismo modo que se emplea el término “ensaladilla rusa” en los restaurantes para denominar un plato de verduras variadas preparadas de un cierto modo” (Eisenstein, 1934 en Taylor, 1988/2010 :285)

Este desprecio no se basaba en una alternativa bien construida y reflexionada. No había en ese modo de trabajar mejora alguna de la calidad artística del lenguaje cinematográfico. El resultado que criticaba era que la planificación y el montaje del sistema analítico fueran mas

---

<sup>79</sup> *Montaje y arquitectura* (Glenny y Taylor eds., 1991/2001 -1-: 87-109); *Yermolova* (Glenny y Taylor eds., 1991/2001 -1-:111-135); *Laocoonte* (Glenny y Taylor eds., 1991/2001 -1-:139-236); *Pushkin, el montador* (Glenny y Taylor eds., 1991/2001 -1-:237-258); *Anna Karenina, de Tolstoi: “las carreras”* (Glenny y Taylor eds., 1991/2001-2-:71-86); *Montaje vertical* (Glenny y Taylor eds., 1991/2001-2-:122-197); *Dickens, Griffith y el cine de hoy* (1944/1999:249-308)

que una fórmula general en la que cuadros, bellamente contruidos, carecían de valor en la secuencia por no emplearse un diseño o montaje expresivo. Lo que surgía era una sucesión de “objetos de escaparate” o “postales” (p. 287) y “se debe proteger la vista y el oído del espectador (...) de tal caos o basura” (p. 286). Reclama que el plano en una secuencia debe tener el mismo valor al del verso en poesía o al del compás en una fuga musical, y recuerda que las grandes obras de la literatura no eran únicamente admiradas por su trama, sino por su uso del discurso y la palabra. En resumen un buen argumento no tenía porqué dar por resultado una buena película: el montaje –y la planificación- constituía un elemento esencial en el nuevo lenguaje que defendía.

En el diseño de una película postclásica no sólo se toma en consideración el argumento y la narrativa que articula –aunque sean fundamentales –, sino que el cineasta tiene en cuenta todo aquello que sirve a la comunicación de un mensaje –el específico de una película-. Basta señalar el uso de *storyboards* por la gran mayoría de artistas del medio cinematográfico, un sistema de preplanificación mediante viñetas gráficas. En ellos se presenta la previsualización de los planos que compondrán una película, se incluyen anotaciones y se plasma en las viñetas el diseño escenográfico y de iluminación, el tratamiento de cámara, los movimientos de los personajes, etc. Pero por encima de todo el *storyboard* es una estrategia del diseño de la película que ya contempla que ésta ha de ser montada y cómo ha de ser su edición: su arquitectura y los parámetros que la definen.

Parte de la utilidad del *storyboard* es detectar cuál es el orden de los planos adecuado a una secuencia<sup>80</sup>. Una vez se llega a su versión definitiva, las viñetas se disponen en el orden de montaje que se prevé emplear de modo que éste sirva como una estrategia para anticipar la sensación que producirá el film una vez haya sido terminado. El diseñador de producción (responsable del *look* visual de la película), el director y el productor del film ya consignan en él todo aquello que es necesario para la comunicación precisa de su visión de la película al resto del equipo o incluso a las entidades que la financien. Durante la preproducción y el rodaje permite ahorrar esfuerzo, algo que en cualquier industria supone dinero, y permite anticipar el efecto que se obtendrá del diseño específico de un plano y de su relación con los que le preceden o suceden. El rodaje, en el ciclo contemporáneo, tiene en consideración en todo momento los efectos emocionales que se pretenden obtener de la compaginación futura de los planos y no sólo adecuar su sucesión a un criterio naturalista –como se ha visto por la declaración de los profesionales implicados en ello, directores y montadores-. El propio Ridley

---

<sup>80</sup> La propia denominación *storyboard* proviene de que cada viñeta se dibujaba por separado para después encontrar su disposición adecuada en la secuencia al pincharla en un tablón (“board”) (Simon, 2000).



Scott (director de una de las películas que aquí sirven de objeto de análisis) dibuja él mismo los *storyboards* de sus películas y su equipo coincide en su capacidad para previsualizar los efectos que quiere obtener mediante las representaciones parciales que son los planos y de su compaginación<sup>81</sup>. Martin Scorsese señala en una entrevista que un *storyboard* “expresa lo que quiero comunicar (...) es una forma de visualizar la película entera”<sup>82</sup>. Steven Spielberg – director de la otra película que servirá de objeto de análisis en esta investigación- señala en una entrevista sobre la utilidad del diseño previo de la visualización de una película al American Film Institute en 1978 que un film –en el caso referido *El diablo sobre ruedas*, 1971- “es más un concepto que una sucesión de palabras –refiriéndose al guión-”<sup>83</sup>. De las declaraciones de estos cineastas prolíficos y muy valorados por su producción se deduce que durante el diseño de un film , en sus viñetas/planos –y su sucesión-, los recursos de estilo de una película se han definido también con un valor expresivo y que por ello se llevan a cabo los *storyboards*. Esta herramienta clave del diseño de producción tiene la finalidad de sintetizar claramente qué se pretende “comunicar” con una secuencia o película, “su concepto” lo que remite a la tendenciosidad propia de la forma del discurso del cine postclásico a la que ya se ha aludido anteriormente.

Un *storyboard* es precisamente de lo que parte el artículo de Eisenstein de 1934 para justificar el valor artístico de realizar una selección y configuración tendenciosa de los elementos filmicos, de la composición mediante *esquemas* en torno a un *motivo emocional y temático* y del uso de la *yuxtaposición*. Eisenstein lo emplea para servir de representación gráfica al análisis de la escena de *El acorazado Potemkin* en la que los habitantes de la ciudad envían sus bateles cargados de alimentos en ayuda del barco amotinado. Es el primer *découpage* de la Historia (Aumont et al., 1988/1990) y su análisis es un ejemplo de cómo se puede traducir mediante imágenes –y deducir del estudio de una película- emociones e ideas a partir de los planos y su compaginación expresiva.

En este texto deconstruye y describe los *esquemas* empleados en 14 planos de una escena “poco climática” (Eisenstein, 1934 en Taylor, 1998/2010: 290) y señala las *colisión* significativa que supone cada nuevo corte respecto al anterior. A lo largo de su análisis, explica literariamente el valor emocional y pragmático de cada *esquema* compositivo en relación a la

---

<sup>81</sup> Existe un capítulo en el DVD “extras” de la película *Black Hawk derribado* dedicado a mostrar la precisión de sus *storyboards* respecto al resultado final de la película.

<sup>82</sup> Declaraciones de Martin Scorsese en <http://es.phaidon.com/agenda/art/events/2011/august/11/storyboards-are-the-point-where-i-begin-says-martin-scorsese/> consultadas el 2 de marzo de 2014.

<sup>83</sup> Declaraciones incluidas en <http://www.filmstrategy.com/2013/06/script-to-screen-spielberg-on.html>. Consultado el 2 de marzo de 2014.

*unidad orgánica* del fragmento. También indica cuál es la respuesta que anticipa del espectador y la relación de su diseño con otras obras culturales o el contexto sociopolítico. Realiza un proceso inverso del trabajo del director al confeccionar el *storyboard* al que se hacía referencia anteriormente.

Este trabajo de autoanálisis tiene un gran valor pedagógico y sistemático y ha resultado fundamental a esta investigación. Desde luego no constituye un tratado sobre montaje. Ni siquiera es un escrito propiamente sistemático. Es también un texto de autojustificación. Sin embargo presenta una perspectiva de gran interés: el teórico soviético no procede de lo general a lo particular (limitándose a ofrecer algunos ejemplos más o menos próximos o semejantes, de cine o de otros espectáculos y artes próximos), sino que actúa en sentido casi contrario, de lo particular (y de un caso bien conocido por él y accesible a los públicos de todos los tiempos) a lo general. El texto de Eisenstein no se tradujo y se dio a conocer en occidente, en concreto en Francia hasta, 1969, pero se escribió seis meses antes que el análisis estructuralista de Raymond Bellour *Les Oiseaux: analyse d'une sequence* sobre el que se inspirarían los *découpages* (Aumont *et al.*, 1988/1990: 27). Aumont y Marie específicamente reconocen la sistematicidad de su análisis plano a plano (1988/1990: 27).

La metodología que sigue es, en palabras del propio autor, “muy sencilla y obvia” (Eisenstein, 1934 en Taylor, 1998/2010: 293). Atiende a las variaciones que existen entre planos correlativos (*colisiones* en todas las dimensiones del cuadro o en su contenido), a los *esquemas* compositivos que permiten estructurar el contenido de los mismos (y así facilitar la comprensión y la atención del espectador) y al *motivo* temático y emocional que ha guiado la elección de sus recursos expresivos y esquemas particulares. Este sistema permite una descripción pormenorizada que no se queda en el estudio de lo literario (el guión, los personajes y sucesos, piedras angulares del análisis narrativo), o en una mera descripción del plano o del vínculo entre ellos, sino que se centra en detectar el añadido de sentido (la plusvalía si se quiere) que permiten las diferencias cualitativas entre un plano y otro, al subrayar la importancia de realizar un diseño expresivo de planificación y montaje.

“No se debe partir de que el rodaje o el montaje de secuencias se realiza según un esquema apriorístico. De ninguna manera. Pero el engarce y la interrelación de esos fragmentos en la sala de montaje sí que están dictados por los requerimientos compositivos de la forma del film. Estos determinan la selección de estos fragmentos de entre todos los posibles y su estructuración. Si la unión de estos elementos se hace únicamente en función de la trama o la historia, se pueden organizar de múltiples formas, pero su estructura, su diseño, no llegará a manifestar una construcción regular (...) Un análisis de los objetos concretos representados en el cuadro y su tratamiento mediante la angulación o la iluminación del plano, derivados del estilo y del tipo de contenido, se correspondería con el análisis de la cualidad expresiva de las frases, palabras y la fonética empleada en una obra literaria (...)” (Eisenstein, 1934 en Taylor, 2010: 293)

Esta pauta de análisis tiene una cualidad fundamental para la investigación que aquí se plantea sobre el montaje que emplea el cine contemporáneo: El estudio de los esquemas que configuran los planos posibilita la interpretación retórica de estos; el análisis de las diferencias que se producen entre planos correlativos permite acceder al valor expresivo del corte, un proceso intangible en principio por no tener referencia física a la que poder atender; y también facilita la búsqueda del motivo que ha guiado las estrategias estilísticas, algo que resulta fundamental para entender cuál es específicamente la plusvalía de sentido que aportan al contenido de la secuencia la planificación y el montaje. Como Eisenstein, aquí se considera que no existe un esquema de montaje apriorístico, pero que sí que termina definiéndose uno al adecuar todos los parámetros estilísticos de una secuencia a aquella emoción o idea que la motiva.

En 1939 Eisenstein continuó el análisis de *El acorazado Potemkin* y examinó la *unidad orgánica* de la película como conjunto y su relación con *lo patético*. Incluyó un estudio de la secuencia de mayor intensidad trágica que considera paradigmática del estilo empleado en la película: la que sucede en la escalinata de Odessa (Eisenstein 1939/1970: 111-122)<sup>84</sup>. En este texto establece que para construir una obra de arte “orgánica” (en términos de Engels, como obra de arte de “unidad superior”) todos sus elementos se han de ver “coloreados” por una ley de composición esencial a la obra<sup>85</sup> que subyazca a “cada una de sus particularidades expresivas propias” (p. 112). Es decir, que además de que cada plano y corte responda a un motivo, todos los elementos se ven afectados por la dominante principal de la obra: su tema o mensaje. Aunque declara que cada elemento de la obra se ha diseñado siguiendo esta máxima, explica que su estudio de la obra no atenderá a todos los niveles de la representación y que se centrará en el estudio de la estructura de la obra (p.112).

Inicialmente atiende a la explicación de su macroestructura y a los conflictos que se presentan en cada acto a nivel de contenido<sup>86</sup>. Especifica que la historia permite la comprensión del tema, pero que para que la obra produzca un efecto en el espectador la estructura y cada elemento formal de la película debe servir al criterio de unidad orgánica elegido. Para demostrarlo inicia su explicación de la composición estructural de *El acorazado Potemkin*.

---

<sup>84</sup> Eisenstein, S. M. (1939/1970) La unidad orgánica y lo patético en la composición de “El acorazado Potemkin” incluido en *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona: Lumen

<sup>85</sup> En el caso de esta película determina que ésta es el tema de “la fraternidad de los trabajadores y la revolución” (p. 114).

<sup>86</sup> Explica que es una crónica de la Historia expresada en términos dramáticos, y que para ello opta por la estructura de la tragedia dividida en cinco actos

Describe la construcción de cada acto y el sistema de organización general de estos, sus esquemas estructurales. Seguidamente establece las diferencias en el diseño de cada acto para señalar la función expresiva de cada uno. Subraya que, pese a sus diferencias, existe una premisa estilística que afecta a todos los elementos de la obra: los actos se dividen por una cesura determinada por la proporción del número áureo que separa dos partes opuestas entre sí. El estado de ánimo de los personajes, su ritmo y el acontecimiento que presentan son radicalmente opuestos. Considera que de este modo la estructura del film sirve a la expresión del tema y de los diferentes puntos de vista que se presentan sobre él. Así, “la constancia de esta regla que se repite a cada acto de drama, es de por sí sola significativa” (p.115).

Prosigue con la explicación de lo que supone a nivel expresivo la aplicación del número áureo a la dimensión temporal del film. La ubicación de las situaciones climáticas en el momento que transcurre en los 2/3 de la secuencia (la expresión matemática del número áureo), tiene un importante efecto expresivo. El aplicar en la estructura de la obra, o en las secuencias, la misma ley de composición aporta coherencia a la reproducción y así el tema tiene un mayor efecto sobre el espectador (p. 117-118). Esta explicación tiene sentido para justificar no sólo la estructura del film, sino de la función expresiva del ritmo.

Su análisis continúa con unas reflexiones sobre *lo patético*, aquello “que despierta en el espectador un sentimiento de entusiasmo apasionado” (p. 118) por imitación ante lo que presencia. Afirma que esto se da en grado máximo cuando *lo patético* rebasa los límites del hombre (el patetismo del personaje) y se extiende a su entorno diegético (puesta en escena) y al medio fílmico.

“La obra no se convierte en orgánica y no se satura de *pathos* más que cuando su tema, su materia y su idea se han fundido orgánicamente (...)¿Por qué medios puede el artista obtener prácticamente estas fórmulas de composición?” (p.123)

Como prueba de lo eficaz de este planteamiento lo aplica a un caso concreto: el funcionamiento de la composición estructural de la secuencia de la escalinata de Odessa. Como en el artículo anterior, explica el efecto emocional y la expresión del tema en la secuencia a partir de las colisiones que se producen en el diseño del contenido y la forma de los cuadros. También señala el efecto rítmico de la colisión entre esquemas gráficos o en el contenido de los planos “bajo el ángulo de su percepción por el espectador, más exactamente de su efecto sobre el espectador” (p. 118). No atiende a la duración temporal relativa de cada plano, sino al *movimiento* que supone su relación por *colisión cualitativa* (el contraste en el tratamiento o contenido de planos relacionados en su contenido por asociación lógica).

Este macroanálisis permite completar el método de análisis que se empleará en esta investigación. No es sin embargo una afirmación sobre la reducción de las teorías de Eisenstein sobre el montaje a estos aspectos. Es indudable que la complejidad de los planteamientos del cineasta soviético sobre el lenguaje cinematográfico –y sobre el montaje en general- no se agota en los contenidos de los artículos que se acaban de resumir muy brevemente. Sí que se intenta valorar hasta qué punto esta vía analítica puede servir para el análisis y la comprensión de aquellas obras cinematográficas que intentan incorporar emocionalmente al espectador a las películas. De entrada, el macroanálisis permite emitir un primer juicio sobre las posibilidades que ofrece la vía posterior más detallada secuencia a secuencia (el microanálisis). Por eso ese primer juicio tiene un interés doble: una primera calificación del tono de los filmes (en muchas ocasiones, especialmente en los de modo clásico, muy evidente y rápido en sus resultados) y una posibilidad de comprensión más profunda en el caso de aquellos que se apoyan más decididamente en motivar emocionalmente la respuesta de los espectadores (otra cosa será si se consigue o no con los recursos que utilice y el modo en que se dispongan).

Aquí se tendrán en cuenta los mismos parámetros y se orientará el estudio hacia el mismo fin que Eisenstein tiene en los dos artículos ya citados: describir el funcionamiento y diseño de la macroestructura, personajes, entorno diegético, medio filmico –esquemas empleados en planificación y montaje- y ritmo, y ver de qué modo se relacionan o contribuyen a la traducción de las emociones o mensaje de cada película. Otro aspecto de su análisis también se tomará en consideración: el estudio de la secuencia más climática de cada film como modelo del sistema expresivo general de las películas, en este caso las secuencias de combate.

En estos dos escritos realiza un microanálisis del montaje de dos secuencias a partir de los contrastes que supone la sucesión o yuxtaposición de diferentes esquemas gráficos y rítmicos definidos por un motivo emocional o ideológico. Su método (lo llamaré dialéctico para subrayar el valor de las contraposiciones) permite apreciar el modo en que afecta emocionalmente al espectador y comprender el subtexto de la secuencia (sea climática o no). Son vías semiopragmáticas de análisis que permiten apreciar el valor del montaje y la planificación como recursos expresivos significantes en cualquier tipo de escena. Además, realiza un macroanálisis que permite apreciar el valor poético de la estructura del film como conjunto. Todo ello permitía suponer su validez operativa para esta investigación, que no quiere limitarse a una descripción detallada y técnica de los planos, los cortes o las estructuras de montaje, sino que pretende especificar su valor pragmático como guía para la interpretación retórica de una película o escena siguiendo un procedimiento sistemático y riguroso. Es imposible generalizar cómo cada espectador concreto reaccionará ante

determinado estímulo, pero si se atiende a la repetición de *esquemas* o a los *conflictos* que se producen entre ellos se puede acceder –deducir- a lo que cada corte *pretende* del público (otra cosa es que consiga el efecto deseado).

El modo de lectura dominante de los textos fílmicos permite observar la influencia de la perspectiva de análisis fílmico de Eisenstein. La valoración de las *desviaciones* (que bien podría referirse a las *colisiones* presentes en un texto) ha sido una constante en los planteamientos de numerosas corrientes teóricas, sin embargo los ejes fundamentales de su metodología de análisis (las *colisiones* y los *esquemas* en torno a la *unidad orgánica* del texto) no se reconocen como categorías de estudio válidas para describir la configuración -el *sistema* o el montaje- de un texto. Ni siquiera tienen cabida como estrategias para la interpretación de un film.

El estructuralismo, por ejemplo, pretende desvelar la estructura “profunda” subyacente a una producción significativa determinada. El primer ejemplo importante de este tipo de análisis lo proporcionó Lévi Strauss. Este autor recogía en su obra *El pensamiento salvaje* que:

“Importa la evidencia de las desviaciones [...] Forman desde el momento mismo en que existen, un sistema que puede utilizarse a la manera de una clave que se aplique con el fin de descifrarlo, sobre un texto cuya primera ininteligibilidad tenga la apariencia de un flujo continuo y en el cual la clave permita introducir cortes y contrastes, es decir, *las condiciones formales de un mensaje significativa*” (Lévi- Strauss, 1962 recogido en Aumont y Marie, 1988/1990: 96)

El estructuralismo quiere interpretar el arte en términos lingüísticos para acceder a las estructuras estables y homoestáticas presentes en un texto. Busca definir la cinematografía como lenguaje a partir del análisis de sus obras, y aunque su finalidad no es la de interpretar el propio texto, se puede apreciar como señala los contrastes como origen de la especificidad comunicativa de la obra individual.

Derrida, continúa la tendencia de focalizar la atención del análisis en las “aporías”, en las contradicciones de la obra fílmica. En una ponencia de 1966, criticaba el estructuralismo anterior en perpetua búsqueda de estructuras estables. El postestructuralismo que proponía buscaba momentos de ruptura y cambio. La deconstrucción de Derrida era “una forma de exégesis textual, una manera de *deshacer* los textos como si se tratara de maletas para posteriormente comprender el sistema de organización de la obra” (Stam, 2000/2001: 217 ). La deconstrucción de Derrida tuvo una fuerte influencia en el modo de lectura dominante, se intensificó el énfasis en la lectura escéptica y en la necesidad de prestar atención a las represiones y contradicciones presentes en los textos fílmicos; de nuevo se insiste en la atención al contraste.

El postestructuralismo, tras los pasos de Derrida, comprende que no debe tratar de atender al estudio de la cinematografía en general, sino estudiar manifestaciones o fragmentos concretos para hallar su *sistema* mediante el análisis de las contradicciones presentes en el texto, y su combinación particular de *códigos específicos* (recursos propios de la cinematografía) y *no específicos* (procedentes de otras artes)<sup>87</sup>. El *sistema* textual sería “la estructura o red de significado sobre la que se construye el texto como unidad coherente” (Stam, 2000/2001: 143-147). La atención a las *contradicciones* y el concepto de *sistema* de Christian Metz guardan relación nuevamente con el *contraste* y el principio de *unidad orgánica* propuestos y empleados en la metodología de análisis de Eisenstein.

Resulta llamativo que estas perspectivas fílmicas contemplen que el contraste es un modo de acceder al sentido de una obra y que señalen que existen elementos que por su repetición y función signifiante configuran su sistema expresivo, y que aún así en los análisis de texto no se manejen los parámetros de *colisión*, *esquema* o *unidad orgánica* cuando los planteamientos de Eisenstein precedieron a estas tendencias de estudio y además permiten, como se puede apreciar en sus escritos, detectar el valor expresivo de la configuración específica de la sintaxis y morfología de una obra.

Pero es que los análisis de texto que atienden a la fragmentación tienden a circunscribirse a estudios cuantitativos en la línea de Barry Salt desde 1974 o a la función estructural del montaje en el relato según el sistema de análisis narratológico. Estas metodologías dejan sin atender el valor expresivo de los recursos de montaje.

La metodología de análisis de Barry Salt define el sistema estilístico de una película en relación a sus opciones mayoritarias. Para ello toma muestras cuantitativas de los cuadros empleados según su escala, angulación y tipos de movimientos de cámara. También consigna la duración específica de los planos, calcula su duración media en el film y si sus cortes resultan evidentes<sup>88</sup> (Elsaesser y Buckland, 2002). Es sistemática y útil para describir el sistema empleado por una película ya que, aunque no lo denomine así, permite señalar sus esquemas predominantes. Sin embargo, al dejar fuera del análisis el estudio de la interrelación de estos esquemas, al no estudiar cualitativamente el valor del contraste que se produce entre ellos, resulta imposible acercarse al análisis de la plusvalía de sentido que supone la elección de un cuadro determinado o la evidencia de un corte de montaje. Por el mismo motivo no permite

---

<sup>87</sup> Christian Metz, tras su conocimiento de los planteamientos de Derrida, define los conceptos de *código* y *sistema* en *Langage et cinema* en 1971.

<sup>88</sup> En este sistema, un corte es “evidente” si existe una diferencia espacio-temporal entre planos sucesivos – yuxtaposición–

acceder a las implicaciones emocionales o ideológicas que puede tener el recurso en un determinado ritmo, ya que únicamente atiende al *tempo* (la duración media de los cortes).

La metodología narratológica<sup>89</sup>, la más habitual en los análisis de texto (Elsaesser *et al.*, 2002: 3), estudia el montaje mediante las categorías de *orden*, *duración* y *frecuencia* en su dimensión temporal y entorno al eje *orgánico-inorgánico* en su representación espacial. No proporciona herramientas de análisis que puedan servir a la detección del tipo de relaciones significantes que supone el empleo del montaje expresivo. La narratología define el montaje como una figura virtual, que establece nexos entre las secuencias y que transmite cierta dosis de información a partir de la relación surgida entre imágenes, pero es fundamentalmente una forma de organización que dota de cohesión a un texto, no un recurso signifiicante<sup>90</sup> (Sánchez-Biosca, 1996).

Según Vicente Sánchez-Biosca las aportaciones de Eisenstein en el campo del montaje constituyen una forma más sistemática de constructivismo teórico “que todavía no ha sido rebasada por la teoría fílmica, a pesar de las aventuras conceptuales de la semiótica textual, la narratología y el cognitivismo” (Sánchez-Biosca, 1996:119). Aquí se coincide en buena parte con las apreciaciones de este autor y se piensa que la metodología de análisis diseñada por Eisenstein para el estudio del valor expresivo del montaje y la planificación tiene validez en nuestra época y en su cine. En esa línea, se considera que las categorías de análisis narratológico sobre el montaje han quedado superadas en buena parte, aunque fueran válidas para acercarse al desarrollo espacio-temporal de la trama según la fórmula clásica, pero que difícilmente consiguen acceder al valor signifiicante de la edición en los textos postclásicos.

Para definir los tipos de relación que se pueden dar entre los planos la narratología clasifica los *nexos* como asociaciones por identidad, por proximidad, por transitividad o por analogía o contraste. Las yuxtaposiciones son consideradas “antinexos” (Casetti *et al.*, 1991/1998: 104-112).

La *asociación por identidad* se define por la correferencia de dos imágenes que o bien presentan de modo distinto un mismo objeto o bien muestran diferentes objetos mediante idénticos esquemas visuales. La *asociación por proximidad* se da cuando los elementos de dos imágenes son contiguos en el espacio ficcional. La *asociación por transitividad* tiene lugar cuando una imagen complementa a otra, por ejemplo terminando una acción (como lanzar y

---

<sup>89</sup> Fundamentalmente definida por Seymour Chatman, Francesco Casetti y Federico Di Chio.

<sup>90</sup> “El montaje, aunque esporádicamente aludido como tal, nunca es pieza fundamental de la conceptualización, tanto si se enfoca el estudio como lo hace Casetti, como si se apela a la tradición de Gerard Genette; tanto si se recurre al Cognitivismo, o si se opta por Seymour Chatman” (Sánchez-Biosca, 1996: 57)



coger una pelota). Otra de las asociaciones posibles es aquella en la que el nexo entre dos imágenes es por *analogía* o por *contraste*, siendo ésta un tipo de relación sintáctica que correlaciona imágenes dispares (por su contenido o por su forma de representación). Por último, la relación que se construye entre dos imágenes diferentes, se denomina *yuxtaposición*.

Este último tipo de nexo se caracteriza como una “asociación neutralizada”. Se da entre imágenes en las que no existe ningún elemento de *raccord* (ni por su contenido, ni por su esquema visual). Se trata de un “antinexo” que destaca la presencia de una ruptura de la unidad de la diégesis (p. 108). Pese a que la narratología menciona que la fractura de la continuidad llama la atención sobre sí misma y deviene fuente de significado, la explicación de sus posibilidades expresivas resulta del todo insuficiente en comparación con su atención a la acción del montaje como modo de asociación de imágenes. Lo mismo sucede en las asociaciones por contraste. En el caso de dos planos que asocien dos elementos de contenido pero que presenten cualidades estilísticas diferentes, la narratología no da estrategias al analista para acceder al valor expresivo de ese contraste.

La preferencia y la atención a las técnicas asociativas del montaje también se muestra en la explicación de Casetti y Di Chio de las estructuras sintácticas más habituales (pp. 112-119). La primera es el plano-secuencia (que consta de nexos asociativos de proximidad o transitividad entre los elementos de un plano). La segunda y más habitual sería el *découpage*. En esta estructura los planos se relacionan por su contenido mediante nexos de identidad, transitividad o proximidad y su cualidad más destacable, según estos autores, es anular el efecto del corte. La tercera, la fragmentación visible del *montaje-rey*, la desaconseja la narrativa. Consideran que las asociaciones por contraste o las yuxtaposiciones que le son características llaman la atención sobre “la posibilidad de un nexo” entre imágenes que carecen de vinculación natural, y que de su artificiosidad nacen nuevos significados, pero que rompen en mayor o menor medida la unidad del conjunto (entendida ésta en referencia al naturalismo del contenido)

El montaje-rey, la única estructura a la que dan consideración de signifiicante, es básica en la *escritura moderna* que según estos autores se caracteriza por su falta de homogeneidad sintáctica y su heterogeneidad morfológica. Enumeran los componentes del código sintáctico y sus estructuras básicas y definen el concepto de *escritura*: el sistema de elecciones estilísticas concretas de una obra. Diferencian tres tipos de escritura en torno a los ejes *neutro-marcado* y *homogéneo-heterogéneo*. La *escritura clásica* se caracteriza por su estilo de representación neutro y homogéneo, basado en la coherencia. Pretende la comunicación y la imperceptibilidad de la mediación enunciativa. La *escritura barroca* se define por elecciones

lingüístico-expresivas de carácter marcado y la homogeneidad. Lo “no-marcado” sirve únicamente de “puente” entre dos momentos marcados. *La escritura moderna* se caracteriza por la falta de homogeneidad. Mezcla soluciones medias o marcadas sin ningún diseño permanente o previsible. Entre unas y otras no existen transiciones y nada permite su flujo homogéneo; “la escritura moderna (llamada “opaca”) exagera la parcialidad de los propios puntos de vista, exalta las manipulaciones del montaje, se muestra desnuda en sus propias intervenciones, proponiéndose como filtro explícito de la realidad” (Casetti y Di Chio, 1998:118). Desaconsejan su empleo por dar a las secuencias “una apariencia resquebrajada”, resultar “opaca” en su confrontación con el estilo de escritura clásica (“transparente” y naturalista), exagerar la “parcialidad de los propios puntos de vista”, exaltar “las manipulaciones del montaje” y proponerse “como filtro explícito de la realidad”<sup>91</sup> (p. 118). Aunque sean conscientes de las posibilidades expresivas de los modos de asociación por contraste y de la yuxtaposición niegan al montaje que consideran “adecuado” la posibilidad de resultar significativo o al cineasta la posibilidad de complementar el sentido de una obra mediante la manipulación de su sintaxis. Este enfrentamiento se manifiesta también cuando señalan que la yuxtaposición es un modo de construir “universos fragmentarios, inconexos y caóticos, laberintos de acumulaciones (...) que impiden a los fragmentos del mundo integrarse o reclamarse recíprocamente” (p. 136). Si bien es cierto que puede haber diferentes niveles de visibilidad de la fragmentación y que la narrativa tiene en consideración la posibilidad de la *no asociación*, el criterio de la narratología para determinar la unidad sintáctica de un texto está puesto en su articulación espacio-temporal naturalista y no contempla el que una *dominante* o *motivo* temático o emocional puede aportar también coherencia y unidad a una secuencia de fragmentación evidente como afirma Eisenstein en sus escritos y como parece, por las declaraciones de profesionales y teóricos, que se practica frecuentemente hoy en el montaje norteamericano.

El análisis narratológico, por centrarse en la definición del *mundo representado* por el film, define unas categorías de análisis del montaje o de la sintaxis de un texto determinadas por el eje espacio-temporal. La puesta en serie se analiza según el tipo de asociaciones que prevalezcan en relación al eje *orgánico-inorgánico*. Así las asociaciones por identidad, proximidad y transitividad permitirán la reproducción espacial de un mundo compacto, homogéneo, fluido y accesible, las asociaciones por analogía o contraste crearán un espacio heterogéneo, articulado por partes autónomas pero conexas, y los nexos neutralizados darán lugar a un “espacio fragmentario, disperso, inconexo y caótico, donde la acumulación y la

---

<sup>91</sup> Mediante el descentramiento de objetos, los saltos de eje y angulaciones e inclinaciones apreciables.

yuxtaposición dominan sobre la organización”. Se ignora la posibilidad del “caos organizado”, la posibilidad de que mediante la yuxtaposición o las asociaciones por contraste, sigan un esquema poético que organice el material según un criterio ideológico o emocional que permita otro tipo de unidad, coherencia y organización al texto así como una más intensa comunicación con el espectador.

El espacio sólo es orgánico para la narratología si el texto lo traduce así, no si éste requiere de la participación del espectador activo para que lo recomponga. Aunque tiene en cuenta que el texto se debe estudiar desde un punto de vista pragmático (como comunicación de un autor a un espectador implícitos), considera que la representación no naturalista de un espacio implica una comprensión del mismo como algo “caótico”, en lugar de atender a la complejidad del claro diálogo que se establece entre cineasta y espectador al dejarle reconstruir *mundos representados* unitarios, coherentes y orgánicos de secuencias tan fraccionadas y dispersas como la del inicio de *Irreversible* (Gaspar Noé, 2002) o cabeceras como la de la serie de televisión *American Horror story: Asylum* (Ryan Murphy y Brad Falchuk, 2012-2013). La diferencia es que sus universos representados son *expresivamente* unitarios y orgánicos, aunque no se dispongan de forma lógica o naturalista. Si sólo se atiende al criterio de la unidad espacial, no es posible profundizar en la sintaxis de este tipo de enunciación, que como ya se ha establecido, emplea frecuentemente el cine contemporáneo norteamericano.

Hay ejemplos claros de obras literarias en las que la unidad sintáctica de un texto no reside en su coherencia espacio-temporal. *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez viene precedida por un árbol genealógico de la familia Buendía que garantiza la comprensión del relato. *Rayuela* de Julio Cortázar, delega en la yuxtaposición de partes inconexas gran parte de su capacidad expresiva y de comunicación con el lector. Si se estudia su estructura únicamente referida a su dimensión espacio-temporal -como establece el análisis narratológico citado-, se ignoraría la función poética específica de su sintaxis ya que este sistema no ofrece herramientas para detectar otro motivo que dote de unidad a la articulación de la obra. Si por el contrario se atendiera a las fracturas, al estudio de las colisiones que se producen al pasar de un fragmento a otro como en la propuesta que aquí se ofrece siguiendo a Eisenstein (y recogen otras tendencias teóricas anteriormente mencionadas) se podría ofrecer una descripción más adecuada de su sistema de funcionamiento y una interpretación más precisa de su tema (que es lo que le concede unidad orgánica).

Casetti y Di Chio continúan su análisis de la sintaxis atendiendo al modo por el que se reproduce el tiempo cinematográfico. Utilizan las categorías de *orden, duración y frecuencia* de los elementos de la historia.

Se estudia el esquema temporal de organización de la obra (circular, cíclico, lineal vectorial o no vectorial y anacrónico) pero únicamente toma en consideración el análisis del desarrollo temporal a lo largo de su macroestructura y no trata de acceder al sentido que ésta imprime en el texto. Tampoco atiende a la importancia de estudiar el diseño específico del orden de planos o el modo en el que hacen discurrir temporalmente la secuencia. Esto es fundamental para determinar el modo en el que se dosifica la información al espectador (lo cual tiene un efecto en él) y cómo el *esquema* estructural de una obra o secuencia puede ser significativo al matizar o complementar el sentido de lo representado.

No obstante, este modo (narratológico) de análisis atiende a la variación de las sensaciones del espectador en cuanto a la duración de los planos de una secuencia. Da cuenta del efecto que tiene la no adecuación de la duración de los planos a la velocidad de lectura del espectador (frustración o aburrimiento) (p. 157) y clasifica los tipos de escenas según la duración normal o anormal de su representación temporal. El plano secuencia y las escenas en continuidad representan el tiempo de forma *natural*, y el resumen, la elipsis, la pausa o la extensión, presentan el discurrir temporal de forma *anormal*. Más allá de permitir la clasificación del flujo temporal del cine contemporáneo como *anormal* (debido a su manipulación expresiva mediante un mayor nivel de fragmentación y heterogeneidad de la enunciación) el sistema de análisis narrativo no atiende al efecto del ritmo específico de las secuencias. Si no se estudia el valor de la duración relativa de los cuadros, la comprensión del funcionamiento de una secuencia resulta incompleta, ya que el ritmo es uno de los modos más eficaces y directos de provocar efectos emocionales o señalar determinadas lecturas de la realidad presentada (más aún en el cine contemporáneo, que como ya se ha establecido presenta una gran velocidad y nivel de fragmentación variable en función del criterio emocional que rige una secuencia).

La fragmentación expresiva del cine contemporáneo elimina parte de las acciones, selecciona y adapta las duraciones de sus planos siguiendo una lógica emocional, no naturalista, y por ello es necesario adaptar la metodología de análisis a la comprensión del sistema de construcción temporal en el caso de relatos o fragmentos no representados de un modo naturalista. No es la duración de un plano en sí lo que nos emociona, ni el lapso que haya entre un plano y otro, sino el diseño rítmico (o esquema) que organiza la secuencia diferenciando unos momentos de otros en función de la duración de sus planos. No se trata de una adición de duraciones (o de su duración media de los planos, el *tempo*) –como sí contempla en su metodología Barry Langford–, sino del efecto de los contrastes temporales que se producen en el flujo de una secuencia. A esto no atiende ninguna de las dos metodologías empleadas para el estudio de la fragmentación de un texto, cuando el ritmo de una obra o secuencia tiene efectos

emocionales o ideológicos en el espectador como se puede apreciar en el estudio de Eisenstein en su artículo de 1939 o en su descripción de los métodos de montaje.

Por último la narratología atiende a la categoría de la frecuencia, en la que se determina el funcionamiento del sistema del relato en relación a su expresión única o múltiple de un mismo acontecimiento. No contempla el valor expresivo o simbólico de recurrir a la repetición de determinados esquemas gráficos o de montaje, algo a lo que sí atiende Eisenstein en su explicación de cómo el criterio de unidad orgánica funciona como una ley de composición que afecta a diferentes elementos morfológicos o sintácticos adquiriendo una función significativa.

El análisis narratológico del montaje (o sintaxis, en sus propios términos), al concentrarse exclusivamente en su eje espacio-temporal y su organicidad, define unas categorías fundamentales para el estudio de una obra en términos del naturalismo de su representación de la historia y a la descripción general de su sistema de enunciación. Su análisis manifiesta partir de la necesaria “invisibilidad” del montaje y de su función como “articulación” del contenido, dejando sus categorías poco margen para el estudio de lo que la propia sintaxis del relato transmite de la *ideologie* o *tema* de una película. Define con éxito la estructura de un film (*orden*), el flujo de su devenir temporal (*duración adecuada o no a la duración real de una acción*), pero si su diseño no se adapta al naturalismo (al del sistema clásico de representación institucional) la metodología de Casetti y Di Chio no facilita el estudio del funcionamiento expresivo del montaje. Más allá de poder describir un texto postclásico según el tipo de nexos empleados como “de escritura opaca” o con un devenir temporal “anacrónico” o “no lineal” (por ejemplo) no presenta herramientas que permitan acceder a la comprensión de los mecanismos sintácticos específicos que se ponen en marcha durante un film para acceder a nuestra esfera racional o emocional. Siendo muy precisa su metodología de análisis de la historia, la puesta en escena o la puesta en cuadro, resulta incompleta para el análisis de la puesta en serie de obras que presenten una fragmentación expresiva con fines emocionales o ideológicos.

Sin embargo, el modo dialéctico de análisis fílmico de Eisenstein a partir de los principios de *colisión*, *esquema* y *motivos temáticos o emocionales* sí podría dar acceso a las intenciones que han guiado el diseño del cineasta en una película. Esto es lo que se pretende poner a prueba y demostrar en esta investigación. En los artículos que explican su diseño de *El acorazado Potemkin* o en sus estudios de obras ajenas y de otra naturaleza –poética, musical, arquitectónica, etc.- lograba demostrar el valor expresivo o simbólico de su sintaxis (ya fuera de la obra completa o de segmentos particulares).

En sus escritos teóricos daba cuenta de los mecanismos a los que podía recurrir un montador si hacía prevalecer un criterio diferente al *naturalismo* para acceder emocionalmente al espectador. Visto que el montaje del cine contemporáneo sigue un criterio similar, resulta lógico que no se estudie su funcionamiento en base a su unidad espacio-temporal como propone la narratología y que se opte por la metodología de análisis fílmico de quien contemplaba que una secuencia podía organizarse al servicio de diferentes *dominantes* y quien articuló toda una teoría entorno a la búsqueda del valor expresivo del corte, la estructura o el ritmo. Lo mismo ocurre con el análisis de los tipos de asociación existentes entre los planos. Si no sirven a un propósito naturalista, el análisis narratológico no propone una forma de acceder al significado que surge de una yuxtaposición o asociación por contraste.

Una vía de análisis adecuada para determinar la organización y el sentido de determinadas secuencias expresivas de textos postclásicos requerirá de un método de estudio que atienda a sus particularidades específicas. Si en el texto postclásico (o de *escritura barroca* o *moderna* en términos narratológicos) lo “marcado y heterogéneo”, la yuxtaposición, los contrastes cualitativos, lo conflictivo y su falta de adecuación al sistema de representación espacio-temporal naturalista son consustanciales, los conceptos de la teoría cinematográfica de Eisenstein podrían ser útiles para complementar aquello que no contemplan otros métodos. El estudio de los *esquemas* diseñados entorno a la *dominante* de cada fragmento y el análisis de la naturaleza de las *colisiones* que se producen a lo largo de su desarrollo permitirían definir el sistema sintáctico del discurso postclásico y acceder así a su rol en la construcción del significado del film.

En este trabajo se va a proceder al análisis de dos películas postclásicas (*Salvar al soldado Ryan* y *Black Hawk derribado*) y de dos de sus secuencias de combate (emulando la opción de Eisenstein de estudiar la secuencia más pasional de *El acorazado Potemkin* con la finalidad de extrapolar las conclusiones sobre la escena al resto del film). Si realizáramos un análisis espacio-temporal de cada película atendiendo únicamente a los criterios narratológicos llegaríamos a la conclusión de que ambas emplean una escritura barroca al emplear elementos morfológicos marcados pero homogéneos, que recurren a las asociaciones por contraste y a las yuxtaposiciones con fines expresivos, que su sintaxis presenta un universo fragmentado pero conexo, que se exagera la parcialidad del punto de vista y se subraya la visibilidad del montaje, que transcurren de forma lineal con una duración de los sucesos natural relativa (puesto que se comprime su duración) y con una frecuencia de representación simple, salvo algunos episodios en los que vemos la repetición de determinados sucesos claves (por ejemplo la muerte de diferentes protagonistas). Sin embargo no podríamos acceder a la función

expresiva de sus cortes, su estructura o su ritmo: cómo logran específicamente estimular emocionalmente al espectador o que comprenda el tema del film. Mientras en el análisis narrativo resulta fundamental para el análisis de la historia, personajes o sucesos de un film, y facilita la descripción de la puesta en plano, resulta insuficiente a la hora del estudio minucioso de los recursos específicos empleados por el montaje tendencioso, expresivo y significativo propio de los grandes *blockbusters* americanos contemporáneos.

Esta investigación emplea las categorías de análisis narrativo para atender a la comprensión de su funcionamiento argumental pero en cuanto al análisis de la planificación y el montaje se guía por un planteamiento dialéctico, atendiendo a las “diferencias” entre planos y fragmentos como hacía Eisenstein en los dos artículos que se han tomado como modelo. Se espera así detectar los *principios de montaje* que rigen el sistema del film y que tienen una función expresiva o simbólica. Se considera, como Jean Mitry que:

“No es el montaje lo que importa, sino los principios de montaje: son las estructuras formales de cuya elección y organización depende toda la dialéctica del filme” (Mitry, 1963: 357 en Sánchez-Biosca, 1996: 50)

Esta investigación tiene como objetivo determinar qué principios de montaje han guiado las decisiones de planificación y de corte, y cuáles son los tipos de *esquemas* o *colisiones* que sirven de señal al espectador para comprender un determinado sentido simbólico o emocional en sus secuencias (su *unidad orgánica*, *motivo* o *dominante*). La mayor adecuación del sistema de análisis de Eisenstein al objeto de estudio -el cine postclásico de acción, por recurrir éste a un sistema de planificación y montaje expresivos que pretenden el estímulo emocional- hace que esta investigación ponga a prueba sus categorías de *colisión*, *esquema* y *motivo* en su análisis. La metodología específica que se aplicará al estudio de *Salvar al soldado Ryan* y *Black Hawk derribado* se explicará en el capítulo 4 una vez se haya presentado la evolución del género al que pertenecen y su contexto de producción en el siguiente capítulo.

Particularmente esta investigación se ciñe al género bélico por reconocer que además de servir al entretenimiento y a la vivencia intensa del espectador como otros ejemplos del cine de espectáculo de acción, tiene al mismo tiempo una notable finalidad ideológica en torno a la que se orientan sus recursos expresivos, una cualidad que aproxima el género a los planteamientos de Eisenstein.

El género bélico manifiesta una perspectiva sobre la guerra, que, además, es un suceso histórico y real, un acontecimiento dramático que marcó o marca la estabilidad emocional de la nación y de su público. Pretende una lectura emocional de su argumento, asequible a todo tipo de espectadores (estadounidenses o no) y presenta una determinada visión de la Historia.

Su planificación y montaje pretenden afectar al espectador no sólo para favorecer su *experiencia vicaria y entretenimiento*, sino que su estimulación está dirigida a favorecer la adscripción del público a los sentimientos o principios que guíen las decisiones del protagonista (o protagonistas) o a la visión del cineasta. Aunque cualquier película es la suma de *entretenimiento, información y persuasión*, en el caso del cine bélico su función propagandística (a favor o en contra de la guerra) es mucho más notable que en otros tipos de films.

Hoy, el montaje de las películas de este género tiene un importante carácter expresivo (por su tono trágico y la presencia de una visión o mensaje ideológico). La naturaleza *patética* de su argumento (la representación de una guerra) y su finalidad pragmática justifican que se recurra a su estudio para abordar la posible relación de su sistema estilístico con los planteamientos teóricos de Eisenstein que pretendían afectar a las emociones del espectador para conducirlo a una catarsis. Es un objeto adecuado para estudiar si actualmente el estilo de montaje de Hollywood sigue un estilo *eisensteniano* (como decían King, Dancyger y Goldblatt) para influir en el espectador, y para confirmar si mediante una metodología como la que se propone, que atiende a las *colisiones, dominante y esquemas* empleados, se puede acceder a la definición de su sistema estilístico, a las estrategias expresivas y simbólicas empleadas, y completar la interpretación retórica de los films en base al criterio de unidad orgánica que haya regido su diseño. Otras metodologías de análisis pueden servir para acceder a su mensaje, pero parece que sin tener en cuenta la contribución significativa del montaje al acto de comunicación fílmico. Esta tesis, precisamente, nació como un intento de revitalizar los análisis académicos del montaje tan poco presentes –proporcionalmente– en la literatura cinematográfica.

La adecuación del cine bélico a la estrategia política y la colaboración de sus fuerzas armadas en el desarrollo de sus producciones en una relación de beneficio mutuo ha sido una constante a lo largo de la Historia de la producción *mainstream* estadounidense como se verá en el siguiente capítulo. Esta circunstancia asemeja su producción a aquella en la que Eisenstein desarrolló su teoría y filmografía (aunque en el caso de Hollywood no se trate de una imposición estatal sino de una opción interesante en términos empresariales). Al mismo tiempo el modelo del cine bélico contemporáneo se adapta a las características de la tendencia dominante: el cine de espectáculo, lo cual lo convierte en un género paradigmático para extrapolar las conclusiones que se obtengan del estudio al conjunto de la producción hollywoodiense mayoritaria.



El código expresivo del cine bélico se ha enriquecido progresivamente en función de la tendencia estilística de cada época de Hollywood. También por su relación con la estrategia de seguridad nacional. En el siguiente capítulo se detallará la evolución del *modelo* canónico del cine bélico de cada periodo hasta llegar al del periodo contemporáneo.

## **2. INTRODUCCIÓN AL GÉNERO BÉLICO**

### 2.1.- Un género ideológico

El género bélico se caracteriza por tener como objeto la guerra y su experiencia social. Es un género necesariamente dramático ya que trata “sobre la muerte, la vida y la supervivencia” (Sánchez Noriega, 2002: 172). En él se pueden determinar subconjuntos de películas. Según el suceso histórico representado se aprecian diferencias en los parámetros temáticos y expresivos. Lo mismo sucede si se atiende a los films que giran en torno a una determinada rama del ejército o a los que se centran bien en el combate, bien en la experiencia de la guerra del “frente en casa”.

Pero sin llegar a particularizar tanto, los films bélicos se clasifican en torno a una premisa fundamental: su actitud ante la guerra. Todos los films bélicos tienen un punto de partida común, la guerra no es algo deseable por sí misma. Es la crisis definitiva, un momento de la Historia en la que todo se supedita a “ganar”, en el que matar es algo permitido y necesario, en el que se alteran radicalmente todos los principios civilizados con el fin de proteger el sistema de vida propio. Dentro del género se pueden dar dos enfoques posibles en función de la perspectiva que guía el relato: Se puede justificar la necesidad de la contienda por evitar el triunfo de un mal mayor, o concluir la inadmisibilidad de la guerra por considerarla una obscenidad moral<sup>92</sup>.

Su mensaje es de orden ideológico, filosófico, ético, político, y como obra artística “revela la actitud básica de una nación, un periodo, una clase o un convencimiento filosófico o religioso” (Panofsky, 1972 en Muruzábal, 2007: 427). Éste cumple una función social y política mayor que en otros géneros por servir a la racionalización desde una determinada perspectiva de un suceso histórico especialmente traumático para una nación.

Resulta de vital importancia atender al análisis retórico de este tipo de obras artísticas ya que su función principal es la de permitir que el espectador “pueda comprender y asimilar la realidad” (Klien, 2005: 428). Nuestro modo de percibir la *realidad*<sup>93</sup> en ocasiones no nos permite asimilar *lo real*, lo que verdaderamente acontece. El cine ofrece guías de comprensión

---

<sup>92</sup> Existen algunas películas que escapan a ambos planteamientos por no tratar sobre la guerra sino sobre las consecuencias de la misma para el soldado o el “frente en casa” que no trataremos aquí por constituir subgéneros que no giran en torno al combate.

<sup>93</sup> Entendida ésta como la construcción mental que conformamos en función de nuestra experiencia vital (Zizek, 1991/2010)

para aquello que pueda suponer un momento de *desconexión traumática* entre lo que pensamos que es la realidad y lo que ésta es efectivamente (Zizek, 1991/2010). La experiencia de la guerra supone uno de estos momentos de *desconexión* social, paraliza a los ciudadanos, pudiéndose disociar su concepto de *realidad* de lo que realmente acontece.

El cine bélico producido durante las contiendas ha servido generalmente para levantar la moral de militares y civiles. Transmitía un determinado sentimiento de unidad nacional que permitía asimilar la situación en la que se había embarcado el país, definir las causas por las que se combatía y establecer la necesidad de enviar tropas para enfrentarse a un enemigo pernicioso para la pervivencia de los valores nacionales. El potencial del género como catalizador ideológico ha atraído a los diferentes estados, ya que permite “realizar un poco de propaganda” (Langford, 2005:106). Puede servir para la difusión de una serie de contenidos de la agenda política y para construir el *ethos*: ofrecer una determinada visión del contexto político y de las posibilidades de acción idílica que permite. Estas películas invitan al espectador a participar de una determinada forma de interacción con sus semejantes, “construyen representaciones idealizadas de cosmovisiones ideológicas y relaciones cívicas, particularmente entre el ciudadano y sus instituciones” (Klien, 2005:440).

En otras ocasiones, generalmente cuando se han producido en un contexto de posguerra, “el cine bélico tiene la enorme capacidad de estructurar la memoria popular y de, por tanto, *reescribir* la historia” (Langford, 2005:106). En el cine de tema histórico el artista (de modo similar al del orador) no sólo articula el desarrollo de un suceso, sino que lo reinterpreta en términos narrativos o dramáticos que permiten valorar o modificar la visión que un espectador maneja de determinado hecho pasado. La representación del cineasta, pese a no ser estrictamente fiel a los hechos, “puede transmitir cuál era el sentir de la sociedad de determinada época pasada, o cuál es la versión de la sociedad actual sobre un suceso anterior” (Ferro, 1977/1995:39). Así, se dan películas bélicas que mejoran *a posteriori* la visión de la actuación durante un conflicto bélico o que por el contrario modifican el recuerdo de la guerra a partir de una crítica a la visión previamente establecida. En ambos casos, ya sea mediante la mitificación o la demonización del combate y del soldado, se está invitando al ciudadano a modificar o reforzar su visión ideológica de un hecho.

En el caso de la producción estadounidense, el cine bélico ha favorecido que los norteamericanos mitifiquen el recuerdo de su Historia, y que éste adquiera más valor que el relato histórico en sí (Frisch en Benson, Brier y Rosenzweig, 1986: vii). Es más: ha permitido que se exporten sus principios culturales por todo el mundo. Esto es debido a que el carácter dramático de la representación, la claridad de su exposición, su carácter espectacular y la

posibilidad de experimentar vicariamente la acción, producen un alto grado de pregnancia e identificación con su mensaje (Valantin, 2008).

La naturaleza patética del conflicto (un hecho real) y el carácter cenestésico de la imagen y el sonido, perturban las emociones del espectador llevándole ineludiblemente a reafirmar o modificar su cosmovisión y su actitud ante el tema presentado. El cine bélico se convierte así en un *simulacro* para el espectador. El realismo del espectáculo cinematográfico lleva a quien lo ve a ignorar el discurso histórico o político acerca de un suceso bélico a favor del ofrecido por su versión cinematográfica. El cine presenta una reconstrucción simbólica, un *collage* de signos de referente real, que permiten al espectador sustituir su conocimiento anterior por lo obtenido de la experiencia del *simulacro* que “se percibe como real, logrando que lo *hiperreal* sustituya a la auténtica realidad” (Baudrillard, 1988 en Klien, 2005:428).

“El cine proporciona a la virtualidad del pensamiento estratégico o a la evanescencia de la memoria colectiva, la densidad, la impresión de realidad afectiva de la imagen cinematográfica, creando una historia alternativa imaginada y transformada en espectáculo colectivo que constituye un universo mental donde la actualidad estratégica se interpreta o reinterpreta para ser debatida o *perfeccionada*” (Valantin, 2008: 12)

La industria cinematográfica norteamericana, sin perder su finalidad comercial, ha colaborado con el Estado como altavoz de su política estratégica en la mayor parte de los conflictos armados que ha vivido el país (por petición expresa, por convicción ideológica o por temor a repercusiones comerciales<sup>94</sup>). El cine bélico ha adquirido una importante función social durante las contiendas y en los momentos de posguerra, no siempre a favor del mensaje de las instituciones dominantes. Este género no sólo ha beneficiado a intereses políticos, sino que ha ofrecido a Hollywood un gran rédito comercial. De una parte el cine de espectáculo suele tener buena acogida, pero además, la industria siempre ha hecho prevalecer en la orientación de estas películas, no sólo sus convicciones ideológicas o las peticiones del Estado, sino a la valoración de la opinión pública al respecto del tema a tratar. Así, ha garantizado que sus películas bélicas gocen de buena taquilla y que no se considere a la industria parte del aparato propagandístico.

“Pueden ser feroces apologías o verdaderas fábulas que exploran los usos y abusos de la potencia armada. (Hollywood) participa en este juego tomando partido a favor o en contra de determinadas ideas predominantes o de las posiciones oficiales, y teniendo de su lado el peso del público norteamericano” (Valantin, 2008: 11)

Además, su universo de acción (la guerra) constituye uno de los pilares culturales más fuertes de la cultura norteamericana, lo cual garantiza el interés del público.

---

<sup>94</sup> Como se verá en los siguientes apartados.

La guerra, el Ejército y la política de las relaciones de fuerza representan una referencia cultural ininterrumpida en Estados Unidos de la que se derivan sus mitos fundacionales. La nación se forjó gracias a dos guerras<sup>95</sup>. Se consolidó con la guerra mexicana de 1848, su conquista del Oeste y la Guerra de Cuba de 1898 y se convirtió en la mayor potencia política y económica tras las dos contiendas mundiales (Muruzábal, 2008). El ideario cultural y la identidad nacional del país provienen de sus primeros conflictos armados, ya que de la experiencia bélica o colonizadora han surgido los mitos fundacionales de “la frontera”, “el destino manifiesto” y “la ciudad sobre la colina”. El cine bélico, dentro del macrogénero de acción y espectáculo, contribuye a la pervivencia de estos mitos (King, 2000/2009; Valantin, 2008).

En “la frontera”, en el borde de lo desconocido, el individuo se enfrenta a una amenaza que pone en riesgo su vida y su sistema de civilización; se pone a prueba a sí mismo y experimenta un proceso de aprendizaje y purificación. La autodisciplina y la violencia legitimada contra la “amenaza” permiten al héroe enfrentarse interiormente a la reconstrucción de su identidad, ya que su contacto con “una forma de vida más primitiva permite que abandone los falsos valores de la metrópolis, y purgar y purificar el contrato social” (King, 2000/2009: 12). La fórmula épica del cine bélico (ya se trate de films propagandísticos o de tono crítico) presenta al soldado durante la vivencia de este proceso catártico. Invita al espectador a que experimente de forma vicaria este mismo proceso de purificación y autoconocimiento a través de su enfrentamiento con “el otro” amenazante haciéndole partícipe como ciudadano de un proyecto de civilización a proteger (Valantin, 2008).

La guerra, tal y como la presenta el cine bélico norteamericano, es una experiencia traumática sólo comprensible para aquellos que la han vivido. Este género ofrece la posibilidad de acercar al espectador a ésta mediante el contacto íntimo con el héroe, a quien se presenta en función de la perspectiva que adopte el film como modelo de la virtud nacional o como ejemplo de los perniciosos valores que guían la estrategia militar. Su carácter autónomo le convierte en una representación simbólica del individualismo propugnado por el mito de “la frontera” y el *americanismo*. En el combate, sus acciones letales, fruto de las horribles circunstancias que atraviesa, y su habilidad, le convertirán en héroe permitiéndole alzarse contra la tiranía, ya sea del enemigo o de superiores ególatras y deshumanizados. Su toma de decisiones y sus acciones son lo que definen su identidad. Durante el film no sólo se atiende a su cumplimiento de la misión, sino a su pérdida de inocencia, a su transformación íntima mediante el contacto

---

<sup>95</sup> Guerra de la Independencia entre 1774 y 1783 contra el Imperio colonial Británico y la Guerra Civil de 1861.

con la tropa y se presencia la superación de su conflicto moral interior causado por las circunstancias que atraviesa. Sus decisiones y métodos le servirán para adaptarse a las circunstancias y proteger lo que considera los “pilares” de su civilización del enemigo.

El mito de “la frontera” se completa con el de la “ciudad sobre la colina”. Desde el siglo XVII se considera que la llegada de los colonos puritanos a los Estados Unidos supone una renovación de la alianza entre Dios y los hombres que hace de ellos y sus descendientes el pueblo elegido. Esto supone un carácter sacrílego a todo ataque a la nación y la consideración de que la misión del país es siempre de legitimidad superior. La amenaza se identifica con la tiranía en general y la misión del Estado federal gobernado por la tríada Casa Blanca-Congreso-Pentágono es “promover el bienestar general y asegurar los beneficios de la libertad” (Preámbulo de la Constitución de los Estados Unidos). En su mismo fundamento, el Estado se define en oposición a un “otro” que amenaza dicha libertad. Con el fin de legitimar la acción violenta de sus fuerzas armadas y que no sean percibidas como un cuerpo “tiránico” se hace necesaria su presentación como un órgano heroico de protección de la colectividad, de su identidad, de sus mitos y valores, y la identificación del “otro” como amenaza. De este modo se actualiza el último de los mitos fundacionales norteamericanos, el “destino manifiesto”: La misión de las fuerzas armadas norteamericanas se justifica por ser ésta legítima y heroica al proteger de la tiranía o del Mal a los individuos, su identidad y valores nacionales (Valantin, 2008).

El cine bélico contribuye a estas tareas: Da forma a la “amenaza” y permite la experiencia “directa” del espectador de sus horribles acciones. Esto permite que se justifique cualquier estrategia empleada por sus protagonistas siempre y cuando se garantice la pervivencia del sistema de civilización norteamericano en torno al que se identifica la nación. En este género el enemigo suele permanecer oculto y sus razones incomprensibles. El espectador, por su identificación con el héroe, lo percibirá necesariamente como una amenaza continuada para su seguridad y el éxito de la misión. Esto permite que se justifique su muerte, ya que “la construcción del *otro* como menos humano, permite que su muerte sea asumible para el espectador” (Potzsch, 2011: 2). Se da “una negación total del asesinato” (Levinas, 2002:516), para así lograr que la opinión pública tolere que el enemigo real deba morir durante un conflicto armado y que no se perciba la acción norteamericana como un ejercicio tiránico de sometimiento del “otro” sino como un esfuerzo por proteger los ideales de la nación.

La revisión de los mitos fundacionales se realiza a través del drama personal y el conflicto ético del soldado en un contexto especialmente adverso. Estos sirven como herramientas para la

identificación y el compromiso espectacular, y para lograr la unificación de las diferentes visiones éticas que pueda tener el público al respecto de la guerra.

Además de la dimensión ideológica del género, no hay que olvidar que su producción persigue ante todo fines artísticos y comerciales. Su evolución ha venido marcada por los grandes conflictos bélicos que tenían lugar, ya que la proximidad con lo real favorece la implicación de un espectador históricamente situado. En ocasiones se recurre a conflictos pasados, pero estos permiten la traducción de un mensaje contemporáneo que implique al espectador. Pero, más allá de la colaboración política o militar en su financiación o producción, lo que ha determinado en todo momento la orientación del mensaje de estas películas es la visión que la opinión pública manejara de cada guerra. Se busca en todo momento la aceptación popular de la cosmovisión presentada ya que esto se traduce en los resultados de taquilla. En este sentido, las características narrativas y de estilo de cada periodo se han definido según el criterio que manejara la industria y que había sido definido en función de los gustos mayoritarios del público. Por ello, para realizar una adecuada descripción del género no sólo ha de considerarse la evolución de la estrategia político-militar de Estados Unidos, sino que ha de atenderse a la respuesta social que cada conflicto generó y a la evolución comercial y artística de Hollywood.

Uno de los objetivos particulares de esta investigación es la descripción de los recursos narrativos y expresivos que conforman *Salvar al soldado Ryan* y *Black Hawk derribado*. La finalidad del mensaje del ciclo contemporáneo, y en particular de estas dos películas es rehabilitar la imagen del ejército y de sus instituciones en la sociedad post-Vietnam (Jacobson, 2002; Wetta y Novelli, 2003; Klien, 2005; Gates, 2005). Para lograrlo, este ciclo incide en la moralidad de las misiones y fundamentalmente en la del soldado, y subrayan el sacrificio que implica su labor. Pretenden la integración de todo tipo de espectadores, favorables o no a la estrategia político militar presente, mediante su atención a lo humano y su omisión de referencias políticas (Muruzábal y Grandío, 2009). Así, se evita la repercusión en la taquilla de un mensaje excesivamente ideológico y se invita a la participación del ciudadano más crítico por su identificación humana con el soldado. Su diseño combina características narrativas del cine bélico producido durante el periodo clásico (mayoritariamente favorable a la estrategia nacional) con los recursos expresivos del periodo de Vietnam que permiten una lectura polisémica, donde el mensaje es menos explícito, y donde la orientación de la producción de este ciclo fue más reflexiva y crítica acerca de las consecuencias psicológicas del enfrentamiento armado (Basinger, 1998; Gates, 2005).

Estas consideraciones sirven de punto de partida a esta investigación, y por esto resulta necesario introducir el estudio retórico y estilístico de *Salvar al soldado Ryan* y *Black Hawk*

*derribado* mediante una descripción de los dos modelos de cine bélico que precedieron a este ciclo bélico: las películas de combate de la Segunda Guerra Mundial y las que critican la actuación en Vietnam.

Por este motivo el siguiente apartado se detiene en la descripción del contexto de producción y recepción, y las características industriales, narrativas y estilísticas del género bélico en sus periodos clásico y postclásico. Su finalidad es la definición de los modelos del subgénero de combate de la Segunda Guerra Mundial y del ciclo de Vietnam, para confirmar más adelante, la definición del género contemporáneo como una revisión o reformulación de estos. La descripción de estos ciclos no se plantea como un estudio histórico o narrativo en profundidad de los dos modelos canónicos del género. Se quiere ofrecer una guía básica y necesaria para el análisis posterior de la retórica, estrategias narrativas y estilísticas empleadas en *Salvar al soldado Ryan* y *Black Hawk derribado*.

## 2.2.- Cine bélico clásico: el ciclo de combate de la Segunda Guerra Mundial

### 2.2.1.- Antecedentes.

La importancia crucial de la guerra dentro de la producción norteamericana puede apreciarse desde los orígenes del cine. En 1897 la estabilidad de la floreciente industria cinematográfica peligraba debido al cansancio de los espectadores por los cortometrajes de actualidad y al temor a los frecuentes incendios que ocurrían en las salas<sup>96</sup>. El éxito de una cinta de 90 segundos que presentó por primera vez la guerra hispano-americana (*Tearing down the Spanish flag*<sup>97</sup>) reavivó el entusiasmo por el cinematógrafo. A partir de entonces, las salas de todo el mundo se verían “congestionadas de tantas películas de guerra” (Rabinowitz, 1998: 108)<sup>98</sup>. El cine se identificó tanto con la guerra que Edison “renombró al kinetoscopio como *Wargraph* durante el conflicto” (Allen, 1986: 74).

---

<sup>96</sup> En mayo de 1897 se produce un incendio de consecuencias trágicas en el Bazar de la Charité. Fue provocado por la lámpara de éter de un cinematógrafo. Un mes después se produce un principio de incendio en el Eden Musee de Nueva York que provoca que 1500 personas huyan de la sala durante una proyección. Para febrero de 1898 sólo se realizan exhibiciones en Estados Unidos en un número reducido de salas de variedades y pasan semanas entre una proyección y la siguiente. En Chicago, Philadelphia y Boston se interrumpen los anuncios en prensa de sus proyecciones (Armengol, 2005: 206).

<sup>97</sup> Actualmente desaparecida, se considera que fue la primera cinta de tema bélico de la Historia, aunque únicamente reflejara cómo se arrancaba la bandera española de un asta y se izaba la norteamericana. Pese a que el ingenuo público de la época creyó que había sido tomada en Cuba, la cinta fue rodada en Nueva York sobre el tejado de una casa y mediante el empleo de maquetas (Armengol, 2005:207).

<sup>98</sup> Recogido en Armengol, 2005: 207



Los cortometrajes sobre la Guerra de Cuba convirtieron la contienda bélica en un espectáculo con interés propagandístico de gran éxito y ofrecieron una dimensión informativa al nuevo invento cuando su carácter novedoso comenzaba a agotarse. El cine sirvió en Estados Unidos<sup>99</sup> para grabar a fuego en la conciencia de los espectadores el ideario patriótico nacional, valiéndose de la fuerza de imágenes tomadas (o no) en el frente<sup>100</sup> y de la potencia del nuevo medio para influir en espectadores ingenuos, que desconocían aún el poder ideológico del cine<sup>101</sup>.

Durante la Primera Guerra Mundial el gobierno norteamericano impulsó la producción de cintas informativas sobre la contienda destinadas al mantenimiento de la moral militar y del “frente en casa”. Se contó con Hollywood para la producción de noticiarios (*Official War Review*) y algunas películas de ficción de gran presupuesto como *Hearts of the world* (David W. Griffith, 1918). Las salas cinematográficas se convirtieron en centros de alistamiento improvisados y el recién nacido *star system* colaboraba en giras de apoyo por el país (Muruzábal, 2007<sup>102</sup>).

La relación con el Estado fue muy provechosa también para Hollywood ya que le permitiría obtener el control de los mercados internacionales y, posteriormente, la *americanización* de sus contenidos. La guerra europea había paralizado la producción de las industrias cinematográficas francesa e italiana, y a su término, la imposición a Alemania del pago de indemnizaciones a los países vencedores facilitó que los estudios Paramount y Metro tomaran control de la UFA (al mismo tiempo que Estados Unidos financiaba la deuda alemana). Las circunstancias permitieron a Hollywood colonizar las salas del resto del mundo mientras su producción servía de altavoz del ideario nacional (Cook, 1981/1996). Con el fin de la contienda y su fuerte impacto social, el número de películas bélicas decreció considerablemente debido al rechazo del público de su tono propagandístico anterior. Aún así, se producirían algunas cintas bélicas de gran relevancia como *Armas al hombro* (Charles Chaplin, 1919) en las que la

---

<sup>99</sup> Aunque el éxito de estas películas fue equivalente en otras partes del mundo, fue particularmente importante en España y Estados Unidos por su participación en el conflicto (Rabinowitz, 1998); cfr. Montero y Cabeza (eds.), 2005.

<sup>100</sup> La Biograph envió a Billy Bitzer a Cuba donde tomó imágenes del hundimiento del Maine y otros operadores recogerían la preparación de las tropas norteamericanas en Virginia. Edison también envía operadores a Cuba y patenta 20 films bélicos. También se realizaron películas que reproducían la acción en Cuba, aunque sus imágenes no hubieran sido tomadas allí (Armengol, 2005:208-209)

<sup>101</sup> El éxito espectacular de *El nacimiento de una nación* en 1915 (que recaudó 11 millones de dólares en cinco años de exhibición) y su influencia en el proporcional ascenso de popularidad del Ku Klux Klan, permitió que el espectador adquiriera una mayor conciencia del poder propagandístico de la imagen (Cook, 1981/1996)

<sup>102</sup> En este apartado se sigue en líneas generales la tesis doctoral de Amaya Muruzábal *La representación cinematográfica del regreso. El cine de veteranos como expresión privilegiada del género bélico*. Pamplona: universidad de Navarra, 2007.

consideración de la guerra era más crítica por partir de la visión del soldado y sus penurias, u otras más románticas, idealizadas y espectaculares con complejas secuencias aéreas como *Alas* (William A. Wellman, 1927) que ganaría el primer Óscar a mejor película del género en la gala inaugural de los premios de la Academia (Muruzábal, 2007).

Tras el *Crack* del 29, Hollywood tendría que adaptarse a la realidad de la Gran Depresión para sobrevivir a su fuerte inversión en el cine sonoro. La generación del Jazz y la Ley Seca demandaba contenidos más sociales y menos propagandísticos que reflejaran las circunstancias que se vivían en el país. La industria norteamericana adaptó sus contenidos a la realidad social y apostó por nuevos géneros que explotaran las posibilidades espectaculares del sonido. Durante los años 30 se produjeron fundamentalmente musicales, películas de *gangsters* y un cine de mayor compromiso social. La guerra se mantuvo presente en el *background* de sus protagonistas o en determinados números musicales de los films de Busby Berkeley (Smith, 2008).

Hollywood desarrolló un ciclo poco numeroso de películas de guerra que alteraron la visión que antes se difundía del conflicto. El espectáculo (y los ingresos de taquilla), se privilegiaron sobre el servicio a la difusión ideológica del mensaje de las instituciones dominantes (DeBauche, 1997). Por ejemplo, *Sin novedad en el frente* (Lewis Millestone, 1930) reproducía con detalle el horror de la guerra y presentaba soldados poco heroicos y a un enemigo humano que compartían la absoluta certeza de que en la guerra no podía evitarse una muerte segura e impredecible mientras la esperaban en trincheras claustrofóbicas. Se destacaba el horror de la Gran Guerra y sus consecuencias físicas y morales en el soldado; la contienda representaba la crisis de identidad nacional surgida a consecuencia del conflicto bélico mundial. El espectáculo, favorecido por el realismo del sonido y la expresividad de su planificación, y la alianza con la visión de la opinión pública sobre el conflicto real, permitieron la viabilidad y la valoración artística del género en un momento poco propicio para su éxito (Muruzábal, 2007; Cook, 1981/1996)

El planteamiento comercial de Hollywood varió con la elección de Roosevelt y su aplicación de la doctrina del *New Deal* como salida a la Gran Depresión. Las circunstancias exigían un proceso de “militarización social” para el cual era imprescindible la unidad nacional frente a un nuevo tipo de amenaza para el sistema de valores tradicionales americanos: la crisis económica. Hollywood, ante la amenaza de una posible legislación censora, se vería obligada a modificar sus contenidos y forma de expresión. La presión política no fue el único motivo del cambio, ya que la taquilla se resentía enormemente por la influencia de la Liga de la Decencia católica y el impacto social de numerosos sucesos dramáticos protagonizados por sus estrellas

que inundaban los tabloides<sup>103</sup>. La Asociación de Productores y Distribuidores de América, compuesta por los ejecutivos de los cinco grandes estudios (*majors*), definió un código de autorregulación de contenidos, el Código Hays, y creó un organismo que supervisara su cumplimiento obligatorio (*Production Code Administration*). La finalidad era minimizar la visión negativa de sus producciones, recuperar sus ingresos en el mercado nacional y evitar la intervención del Estado<sup>104</sup> (Black, 1998).

El Código Hays se definió por el control de la moralidad de los temas y formas de expresión cinematográficos, en un intento eficaz de adecuar la producción a los gustos de este nuevo espectador y al nuevo modelo de identidad nacional con el fin de no perder espectadores o la posibilidad de exportación. A partir de 1934 el cine norteamericano presentó una imagen ideal del país y un mensaje optimista de confianza en el futuro acordes al ideario del *New Deal* (Smith, 2008). Con la llegada del Código Hays la acción bélica desaparecería de la cartelera por su representación de la violencia. Sólo se producirían algunos ejemplos, más relacionados con el género de aventuras como *La patrulla perdida* (John Ford, 1934) (Muruzábal, 2007).

### 2.2.2.- Contexto cinematográfico de la Segunda Guerra Mundial.

El género bélico se convirtió, a partir de la intervención norteamericana en la Segunda Guerra Mundial en 1941, en uno de los más importantes en volumen y nivel de producción. Pero en los años previos Hollywood tuvo que limitar su crítica al ascenso de los totalitarismos y evitar la referencia directa a los acontecimientos que estaban teniendo lugar en Europa. Esto fue debido a la advertencia del Estado del peligro que podía suponer el tono de sus producciones para la estabilidad nacional (Jacobovici y Samuels, 1998)

---

<sup>103</sup> Numerosos grupos conservadores y religiosos habían emprendido una campaña de desprestigio contra la industria cinematográfica a causa de numerosos escándalos sexuales protagonizados por sus grandes estrellas (cabe destacar el juicio a Fatty Arbuckle por el asesinato de una aspirante a actriz durante una orgía; finalmente fue exonerado) y su abuso del alcohol y las drogas. Por encima de esto, se consideraba que las producciones de Hollywood reflejaban conductas “moralmente perniciosas”. Las asociaciones puritanas proponían un boicot a las salas donde se exhibieran determinadas películas, en las iglesias se prohibía su visionado, y para 1922 la imagen de Hollywood era tan crítica que el gobierno federal comenzaba a perfilar unas normas de censura cinematográfica (Cook, 1981/1996: 215-216)

<sup>104</sup> Hasta 1952, con el fallo del Tribunal Supremo a favor del distribuidor independiente de *El milagro* (Roberto Rossellini, 1951), estuvo vigente la jurisprudencia del *Mutual Film Company vs. Industrial Commission of Ohio* de 1915. El Tribunal Supremo sentenciaba que el cine “es un negocio, puro y simple, originado y conducido hacia el beneficio empresarial como otros espectáculos y que no ha de ser considerado como la prensa o los medios de opinión pública (...), las películas son meras representaciones de hechos, ideas y sentimientos (...) no protegidas por el derecho a la libre expresión de la Primera Enmienda de la Carta de Derechos de los Estados Unidos”. El dictamen permitía por tanto la censura federal, estatal o municipal y alentaba la presión o el boicot de grupos conservadores (Langford, 2010:47-48)

En el seno de Hollywood se encontraban numerosos emigrantes alemanes, ingleses y de origen judío que denunciaban y solicitaban públicamente la intervención norteamericana; Charles Chaplin, Edward G. Robinson, Carl Laemmle o Jack Warner fueron algunas de las personalidades que representaban a este grupo. *Confesiones de un espía nazi* (Anatole Litvak, 1939) fue producida tras el asesinato en 1936 del jefe de ventas de la Warner en Berlín y representaba con autenticidad la experiencia vivida por un agente estadounidense real. Su estreno supuso un incidente diplomático por la protesta del embajador alemán en Estados Unidos y el enfado de Adolph Hitler. Según relata el crítico Pare Lorentz “la Warner Bros. declaró la guerra a Alemania con esa película” (Buhle y Wagner, 2002:211). Muchos países prohibieron la exhibición de películas norteamericanas como ésta. La administración Roosevelt, la comisión Hays y los aislacionistas forzaron a los estudios a desistir de la realización de otros proyectos similares por difamar estos a un país “amigo” y el Congreso inició una comisión de investigación contra Hollywood por su propaganda antinazi (García Fernández, 1998). Algunos productores ejecutivos como Darryl F. Zanuck de la 20th Century Fox objetaron:

“Si me acusan de ser antinazi tienen razón... y si me acusan de producir películas que insisten en la necesidad de potenciar la defensa nacional, todavía tendrán más” (en Ferro, 1975/1979:126).

Sin embargo, las *majors* accedieron en su mayoría a las peticiones del gobierno, puesto que en 1939 se encontraban en litigios antimonopolio y temían ver limitadas sus exportaciones. Además desconocían la posible respuesta del mercado nacional que no era partidario a la intervención armada (Jacobovici y Samuels, 1998).

Con la confirmación de Roosevelt como Presidente, que inicialmente se había mostrado contrario a la participación de Estados Unidos en el conflicto (concedor de que el alistamiento obligatorio podía hacerle perder votos en año de elecciones), se decretó la financiación de la guerra británica contra los nazis con el argumento de que ésta era la mejor estrategia para que el Reino Unido ganara la guerra sin tener que intervenir en ella. La producción y venta de equipo de combate y armas al Reino Unido solucionó el problema económico nacional (Muruzábal, 2007).

El apoyo al Reino Unido se reflejó desde 1939 mediante la producción de adaptaciones literarias de obras de William Shakespeare, *biopics* sobre personajes ilustres de la Historia británica, o películas imperiales que llamaban la atención sobre los vínculos del pueblo norteamericano con el inglés, no mediante films que reflejaran la evolución de la contienda. Surgieron comedias como *El gran dictador* (Charles Chaplin, 1939) o *Ser o no ser* (Ernst

Lubitsch, 1941) que realizaron una fuerte crítica ideológica por llamar directamente a la colaboración y el intervencionismo contra la tiranía. La Segunda Guerra Mundial estaba presente como contexto de todo tipo de films pero no dentro del género bélico. Éste debía contentarse con sugerir aspectos del conflicto internacional en curso mediante referencias a la derrota de la Armada Invencible (*El halcón del mar* –Michael Curtiz, 1940-) o a la Primera Guerra Mundial (*Sargento York* –Howard Hawks, 1941-). El gran éxito de público de *Sargento York* contribuyó al cambio de mentalidad en la sociedad americana, quien ahora manifestaba la necesidad de intervención en la contienda y consideraba que la difusión y defensa de los ideales norteamericanos permitirían la superación de la misma (Cook, 1981/1996).

El bombardeo de Pearl Harbor en diciembre de 1941 y la ola invasora del sudeste asiático por el imperio japonés provocó que Estados Unidos comenzara su campaña militar en el Pacífico y que ésta se extendiera al frente europeo; Hollywood se alistó al servicio de la misión.

La industria del cine se convirtió en una plataforma para la difusión de los ideales patrióticos y para la llamada de los héroes necesarios para combatir. El 25% del personal de Hollywood se incorporó a filas: John Ford y James Stewart se alistaron en la marina, Clark Gable en las fuerzas aéreas y Frank Capra en la infantería (entre otros). Las actrices mantenían el espíritu de la nación con *shows* en los campamentos y ciudades y se promocionaba la compra de bonos de guerra para su financiación. El mundo del cine pretendía proyectar ilusión y moral al frente en casa que sería clave para ganar la guerra (García Fernández, 1998).

En 1942, el presidente Roosevelt convocó a la Casa Blanca a los realizadores más importantes de la década para encargarles decenas de films documentales o de ficción para “movilizar psicológicamente al país” (Valantin, 2008:18). Además el Ministerio de Guerra instaló una oficina de enlace para facilitar y supervisar la producción hollywoodiense. Sin llevar a cabo una propaganda directa, puesto que las majors no querían perder su carácter comercial, debieron ceder en parte el control ideológico de sus films de ficción a la censura que ejercían la OWI (*Office of War information*) y al Departamento de Guerra entre otras instituciones. Se solicitó a la industria del cine un mayor nivel de compromiso ideológico y una buena calidad a sus producciones<sup>105</sup>. Si un guión o film no gustaba a una de estas instituciones o detallaba en exceso la estrategia militar podía ser mutilado o serle denegada la licencia de exportación (García Fernández, 1998). Sus contenidos morales seguían siendo revisados al mismo tiempo por la PCA (limitando la representación explícita de la violencia y el uso de palabras

---

<sup>105</sup> Inicialmente, muchas de las producciones de tema o contexto bélico pertenecían a la serie B (de menor presupuesto).

malsonantes). El cine, pese a permanecer siendo un negocio privado y mantener su finalidad como entretenimiento, servía como vehículo de propaganda al Estado (Muruzábal, 2007).

En 1942 un cuarto de la filmografía norteamericana se dedicaban a la guerra y un 55% tenían la contienda como contexto de su acción. Las *majors*, al adaptar el mensaje del cine documental o de ficción al institucional, no estaba realizando un gran sacrificio empresarial ya que el sentir social del público se encontraba en consonancia con el de las instituciones del Estado y esto además coincidía con sus propias convicciones. Ir al cine y producirlo se convirtieron en “un acto de patriotismo” (Cook, 1981/1996: 443) que resultó muy provechoso para Hollywood en términos comerciales:

“La necesidad de entretenimiento brindó a Hollywood 85 millones de espectadores a la semana, además de los soldados de ultramar y los concurrentes de los países libres a lo largo del mundo. La pantalla se convirtió en uno de los mayores atractivos de propaganda bélica” (Muruzábal, 2007 : 95)

Se realizaron comedias y musicales como *Yanqui Dandy* (Michael Curtiz, 1942) y melodramas con tramas bienintencionadas que apoyaban a los países aliados (*La señora Miniver* –William Wyler, 1942-). Este apoyo también se presentó en cintas bélicas como *Misión a Moscú* (Michael Curtiz, 1943) y *Song of Russia* (Gregory Ratoff y Laslo Benedek, 1944). Fundamentalmente se produjeron melodramas de tema amoroso, ya que 2/3 del público que abarrotaba las salas de cine nacionales eran mujeres (Muruzábal, 2007:129). Su argumento giraba entorno al nazismo o al espionaje como es el caso del sonoro éxito que fue *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943).

Entre 1943 y 1944 se afianzó el subgénero de combate a partir del éxito de *Batán* (Tay Garnett, 1943). Esta película determinó una serie de convenciones como el protagonismo de un colectivo militar diverso y una representación espectacular de la guerra en la que se apreciaba su dimensión más feroz y el sacrificio de los soldados<sup>106</sup>. Otras películas producidas dentro de este subgénero fueron *Cinco tumbas al Cairo* (Billy Wilder, 1943), *Destino Tokio* (Delmer Daves, 1943) o *30 segundos sobre Tokio* (Melvin LeRoy, 1944) (Muruzábal, 2007: 128). Con la colaboración de las fuerzas militares las *majors* podían incrementar exponencialmente el nivel de espectáculo sin aumentar el presupuesto destinado para ello. El ejército aportaba soldados, veteranos, transportes, acceso a maniobras y material de archivo. El realismo de las películas de combate “da muestra de la influencia que otro ciclo de cine, el documental, había tenido sobre la producción de Hollywood” (Cook, 1981/1996: 441)

---

<sup>106</sup> Las características específicas de este subgénero se detallan en el apartado siguiente.

Directores como Frank Capra, John Huston, John Ford o William Wyler recibieron el encargo de la OWI de realizar cine informativo y documental que reflejara el progreso de la guerra y mantuviera la moral de los soldados y del frente en casa. Concretamente, la serie documental de Frank Capra *Why we fight* (1942-1945) debía tratar la amenaza fascista sobre los valores norteamericanos, explicar claramente las agresiones ejecutadas por Alemania, Italia y Japón y ensalzar el valor de la resistencia británica y de los avances del frente ruso. Para ello combinó mediante un montaje sintético imágenes documentales y animaciones con otras procedentes de películas de ficción. Inicialmente tenía como finalidad la formación militar de los soldados que llegaban al frente, pero su claridad y eficacia propagandística hizo que se proyectara también dentro de las fronteras nacionales para mantener la moral del frente en casa y favorecer la cohesión nacional (García Fernández, 1998; Paz y Montero, 2002). John Ford dirigió *La batalla de Midway* (1942) y su equipo de operadores también tomó imágenes del desembarco en la playa de Omaha, aunque pocas se conservan de la operación Overlord<sup>107</sup>. Su estilo documental se caracterizó por un tono emocional que proyectaba sentimientos de entrega, sacrificio y amor por la patria y sus valores más arraigados (Kloft, 2002). William Wyler realizó en esta línea *Memphis Belle* (1943) y John Huston *La batalla de San Pietro* (1944).

### 2.2.3.- El modelo canónico del género bélico durante el periodo clásico.

El éxito del subgénero de combate producido durante y en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial definió el modelo canónico del cine bélico hasta el final de la era de los Estudios (1917-1968). Éste vino determinado por su finalidad propagandística y la regulación de sus contenidos y formas de expresión por las instituciones militares y el Código Hays. Sus características narrativas y estilísticas se definieron según el sistema de representación institucional clásico.

Antes de proceder a la explicación de las características particulares del subgénero de combate, se describen aquéllas que comparte con el conjunto de la producción clásica. Existen pocos estudios acerca de este género<sup>108</sup>, y generalmente se circunscriben a cuestiones narrativas o a

---

<sup>107</sup> En el documental *Shooting War. World War II cameramen* uno de los operadores al servicio de Ford, Dick Taylor, explica que la mayor parte de las imágenes que se tomaron del desembarco se perdieron por el tropiezo de un soldado que las transportaba para ser reveladas. Los rollos de película cayeron al agua (Schickel, 2000). Las que se conservan se pueden visionar dentro del documental *Días de muerte y victoria. La guerra según John Ford* dirigido por Michael Kloft en 2002.

<sup>108</sup> Siendo la monografía más extensa la de Basinger, J. (1986) *The World War II Combat film. Anatomy of a genre*, New York: Columbia University Press, y en menor medida el capítulo de libro de Schatz, T. (1998) *World war II and the Hollywood War film* en Browne, Nick (ed.) *Refiguring American film genres. History and Theory*, Berkeley: University of California Press.

su precisión como reflejo de la Historia. Por ello se considera imprescindible la descripción de sus recursos estilísticos a partir de la fórmula establecida por las *majors*<sup>109</sup>.

### 2.2.3.1.- El sistema clásico de representación.

El modelo empresarial de Hollywood se había consolidado desde el periodo mudo como un sistema monopolístico que controlaba la producción, distribución y exhibición cinematográfica. Apostaba por los largometrajes de gran presupuesto debido a los resultados que estos ofrecían en taquilla<sup>110</sup>. Su nivel de gasto le obligaba a minimizar el riesgo empresarial y por este motivo se adoptó un sistema de trabajo en serie, basado en la jerarquía y en la división de tareas, la repetición de fórmulas narrativas cuyo éxito hubiera sido demostrado con anterioridad y recursos publicitarios como el *star system* que garantizaba la acogida del público. La búsqueda de la rentabilidad determinaba en gran medida el diseño artístico y el productor ejecutivo supervisaba cada paso de la producción (Cook, 1981/1996).

Sus historias se diseñaban a partir de unas pautas narrativas y convenciones genéricas establecidas tras el éxito inicial de películas concretas.

Su estructura dramática respondía a los parámetros de la fábula: se dividía en tres actos (planteamiento, desarrollo y desenlace) y se caracterizaba por la unidad espacial, la cronología y la linealidad temporal. Los personajes debían dotarse de rasgos de personalidad que resultaran claros pero lo suficientemente generales como para que cualquier espectador pudiera identificarse con ellos. Además debían resultar coherentes e inequívocos con el fin de que se pudieran realizar hipótesis más o menos probables de sus reacciones o decisiones de modo que mantuvieran la expectación y el interés. La motivación del héroe, su impulso hacia la superación de obstáculos, y la consecución de sus objetivos hacían avanzar el relato. La causalidad psicológica era lo que justificaba la articulación de los sucesos, en el que cada uno era causa del siguiente y efecto del anterior como “un reflejo de la ideología individualista y emprendedora típicamente norteamericana” (Bordwell *et al.*, 1985/1997: 17). En la secuencia final se debían cerrar todas las posibles hipótesis que la película hubiera abierto de modo que se obtuviera una total sensación de clausura del relato. La prioridad de la enunciación era presentar éste de modo claro y ordenado. De este modo ofrecía una determinada lectura de la realidad, generalmente optimista, que traducía que cada uno es “dueño” de su propio destino.

---

<sup>109</sup> Las características narrativas y estilísticas de Hollywood durante el periodo clásico se han extraído de la monografía de Bordwell, Staiger y Thompson de 1985/1997, pp. 14-94 y de los manuales de montaje de Karel Reisz y Edward Dmytryk, cuyas recomendaciones coinciden con las empleadas durante este periodo.

<sup>110</sup> Tras el ejemplo de *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) o *El Nacimiento de una nación* de Griffith.



A nivel estilístico, la producción en serie conllevaba la adecuación de la película a unas normas que los diferentes estudios variaban mínimamente. Estos protocolos simplificaban la labor de sus departamentos, compuestos por trabajadores fijos que pasaban de una película a otra semanalmente como si fueran operarios de una línea de montaje *fordiana*. Aunque limitaran la creatividad las normas de estilo permitían optimizar el proceso de producción. Esto determinaba incluso el trabajo del director que veía limitado su control artístico<sup>111</sup>. Con el fin de evitar un gasto innecesario de material y tiempo de trabajo, el cineasta debía presentar con anterioridad al rodaje su proyecto de planificación al productor ejecutivo. Así éste podía supervisar lo que sería la forma final de la obra, algo que además era necesario para evitar romper las normas del Código Hays que regulaban aspectos de estilo<sup>112</sup>. Del mismo modo, el productor ejecutivo supervisaba diariamente las tomas y era quien determinaba el montaje final de la obra, limitando las posibilidades artísticas del director (Cook, 1981/1996).

Los contenidos se expresaban de modo directo por medio del diálogo, se evitaba la estilización propia del periodo mudo y se limitaban las posibilidades significantes de la imagen. Se consideraba que los simbolismos “frenaban” la película y suponían “una complicación innecesaria” para la comprensión del espectador (Reisz, 1960/1980: 61). Las preocupaciones fundamentales de los realizadores y productores del periodo clásico eran la reproducción naturalista y la “ilusión de realidad” (Reisz, 1960/1980: 44-45). Se esperaba que el espectador absorbiera los contenidos por empatía con los protagonistas y la guía de la narración omnisciente, no que reflexionara acerca de la fábula o el modo de enfocarla. Por ello, la intervención del autor debía pasar desapercibida y la enunciación debía concentrarse en presentar “un mundo ficticio aparentemente sólido que sencillamente ha sido filmado para nuestro disfrute” (Bordwell et al., 1985/1997:26).

La forma del discurso no debía añadir sentido o complementar lo que se presentaba ya que esto podría suponer la percepción de la técnica cinematográfica, algo que se pretendía evitar a

---

<sup>111</sup> No todos los directores se sentían conformes con esta limitación. Algunos como Orson Welles desarrollarían su labor para las *minors* donde el control sobre los parámetros artísticos de su obra era menos estricto (Cousins, 2011). Otros como Frank Capra llegarían a escribir cartas al *New York Times* reclamando que “se les dejara leer el guión de la película que vamos a realizar y ensamblar un primer montaje antes de su presentación a los directores del estudio”. Denunciaba que “los directores actuales ruedan las escenas exactamente como se les ordena, sin introducir en ellas alteración alguna, y que al 90% no se les deja opinar sobre el guión o sobre el montaje”, siendo esto “un triste papel para quienes creen que esas cosas son materia de su exclusiva incumbencia” (Frank Capra, 2 de abril de 1939, recogido en Reisz, 1960/1980: 55)

<sup>112</sup> El Código Hays debía aprobar cuestiones como el vestuario, las angulaciones de cámara (con el fin de evitar planos especialmente sugerentes), el decorado (se obligaba al empleo de camas separadas, por ejemplo), la puesta en escena (si un hombre y una mujer se sentaban en la misma cama y se besaban debían mantener al menos un pie en el suelo, por ejemplo), la música (con el fin de que no se incluyeran letras con un mensaje poco adecuado a la moralidad del film), el montaje (de modo que no sugiriera ideas que complementaran un guión previamente supervisado) (Smith, 2008)

toda costa. Por ello la fragmentación únicamente debía darse para permitir la omnipresencia del espectador dentro de la escena, para que observara desde la mejor posición posible lo que acontecía (sin ser visto) y para enfatizar los momentos más dramáticos mediante la administración progresiva del tamaño de sus planos.

Para privilegiar el naturalismo de la representación, se limitaba la capacidad expresiva del montaje mediante normas de continuidad que regulaban el orden de los planos y su modo de coordinación. Se dirigía la atención o las emociones del espectador coordinando los planos sin hacerle consciente de ello: “el trabajo de un montador lo percibe muy poca gente, y así debe ser” (Dmytryk, 1986: 423).

Las normas de estilo limitaban la libertad de permutación y la experimentación del montaje. Las secuencias debían basarse en un *plano máster* que recogiera toda la acción y que, sólo en sus momentos más dramáticos, fuera interrumpido por cuadros más cerrados. Se iba aproximando al espectador a los personajes mediante planos medios (PM) que incluyeran a ambos personajes y finalmente primeros planos (PP) que destacaran la expresividad de las estrellas en torno a las que se construía el sistema narrativo y publicitario de Hollywood. El guión, la dirección y el montaje “se ponían al servicio del intérprete” (Reisz, 1960/1980: 57).

Los cuadros debían *conectarse*, debían sucederse en continuidad física y evitarse la yuxtaposición<sup>113</sup>. La continuidad de las escenas se garantizaba por el sistema de *action-cutting*: se aprovechaba el movimiento de los personajes para cambiar de plano. De este modo el espectador no percibía la fragmentación por estar concentrado en el contenido de las imágenes. Esto permitía que no apreciara las diferencias que pudieran existir entre dos tomas (de posición de objetos o sujetos) o el propio cambio de perspectiva o tamaño de plano (Dmytryk, 1986: 435). El movimiento de un personaje era lo que determinaba por tanto la duración de un cuadro; el ritmo lo dictaba la puesta en escena.

El criterio de la continuidad determinaba el modo de tomar las secuencias y el modo de relacionar los planos. Estos se tomaban desde posiciones que favorecieran la orientación del espectador en el espacio, y por ello los directores tenían que optar dentro de una escena por uno de los lados de los personajes con el fin de que correspondieran sus miradas o que sus desplazamientos siguieran siempre un mismo sentido (ley del eje o de los 180º). Esto favorecía

---

<sup>113</sup> El empleo de la yuxtaposición únicamente era posible en lo que se denominaba “secuencias de *montage*”. Este tipo de secuencias se distinguían claramente del resto por su estilización y codificación, y su finalidad era resumir un gran lapso de tiempo, actuar como transición, o mostrar pictóricamente ensoñaciones. Existía un departamento concreto dentro de cada estudio para el rodaje y montaje de este tipo de secuencias. Slavko Vorkapich fue uno de los especialistas más conocidos en este tipo de escenas (Bordwell et al., 1985/1997: 32 y 82)

que el sistema de representación se equiparara al del teatro, donde el espectador siempre se sitúa a uno de los lados de los actores.

Asimismo, las perspectivas debían ser lo suficientemente diferentes como para permitir una continuidad fluida y que el espectador no percibiera los mínimos cambios que se producían durante la toma de dos planos correlativos: el cambio de perspectiva de más de 30º justificaba la variación de objetos o sujetos que podía darse durante el rodaje. El montaje no debía romper la continuidad espacial dictada por el contenido de los objetos o sujetos en la puesta en escena y del mismo modo la ambientación sonora únicamente debía servir a la verosimilitud, continuidad y economía de medios de las escenas (Reisz, 1960/1980). En términos generales se había continuado el empleo del estilo empleado por Griffith durante los primeros años del cine. Este tipo de montaje se denominaría *analítico*.

A nivel macroestructural, el montaje se limitaba a articular el desarrollo cronológico presentado por el guión literario. Si éste presentaba regresiones debían subrayarse mediante un encadenado que facilitara la comprensión temporal. Las elipsis únicamente servían para eliminar los tiempos muertos de la narración y debían señalarse mediante un encadenado (mínimo paso de tiempo) o fundido a negro (lapso mayor). No se admitían otro tipo de efectos ópticos como el “caché” empleado por Griffith o el coloreado tendencioso de las imágenes<sup>114</sup>.

#### 2.2.3.2.- El modelo narrativo del subgénero de combate<sup>115</sup>.

Durante la Segunda Guerra Mundial el cine debía mostrarse a favor del conflicto armado y convencer al espectador de la importancia de su causa. Era fundamental que presentara la contienda como una “guerra justa” y por ello el planteamiento humanista, crítico y expresivo de las películas que retrataron *a posteriori* los sucesos de la Primera Guerra Mundial no resultaba apropiado. Las causas para la guerra y su desarrollo debían privilegiarse por encima de todo, lo cual encajaba con los planteamientos del sistema institucional de representación en el que el tema y la trama primaban por encima de la forma del discurso y sus cualidades poéticas. El relato debía presentar el mensaje de modo claro, eficaz y uniformizador, no sólo por cuestiones dramáticas, sino para dotarlo de eficacia ideológica.

---

<sup>114</sup> Como se empleaba, por ejemplo, en *Avaricia* de Erich Von Stroheim, donde cada escena presentaba una tonalidad diferente y relacionada con la idea o emoción que pretendía traducir

<sup>115</sup> Para la elaboración de este apartado se ha recurrido a las características compiladas por Amaya Muruzábal en su tesis doctoral de 2007 (pp.283-438)

El ciclo de combate de la Segunda Guerra Mundial presenta la contienda como una travesía colectiva: la de la patrulla. Es un proceso en el que un grupo democrático, compuesto por seres anónimos y diferenciados en su origen, edad, creencias o función en el grupo, ha de cumplir una misión bélica que les unifica humanamente. La patrulla se equipara a la familia, el ejército al hogar, y el líder del pelotón al padre (no así a los altos mandos por permanecer alejados del grupo y de sus experiencias del combate). El individuo se pone al servicio del grupo y de la causa nacional como reflejo del sacrificio personal que se exigía a los norteamericanos por el bien de la nación. Su tarea les impulsa a enfrentarse a lo desconocido y a tomar decisiones de riesgo en un proceso de maduración personal. En la guerra los soldados han de alejarse de la cotidianeidad, de sus parejas, deben enfrentarse a ser heridos, a morir, o a la pérdida de un compañero. Su sacrificio supone que se encuentren a sí mismos, que definan su identidad y que se revele su dimensión heroica<sup>116</sup>. La causa bélica hace valer su esfuerzo o muerte de modo que el relato permitiera dotar de sentido las consecuencias reales que pudiera haber tenido la guerra sobre el espectador o sus familiares (Basinger, 1998). Se pretende que el ciudadano se identifique con la causa y métodos de los protagonistas y que su visión del conflicto real coincida con la que presenta el film.

El carácter clásico del formato narrativo delega el progreso de la trama en el héroe, que suele ser el líder veterano del grupo. Por lo general padece una herida física y moral por el contacto continuado con la guerra y sufre por la pérdida de inocencia de aquellos a su cargo. Es un héroe imperfecto que guía al colectivo y que lleva a cabo un mandato beneficioso para la sociedad y su estabilidad. En el combate contra el villano transforma su debilidad en virtud revelándose victorioso (Basinger, 1998).

También se equipara al espectador con el “novato”. Su desconocimiento e inocencia al comienzo del viaje se corresponden con el horizonte de expectativas del público. Como observador del líder sirve de focalizador (o narratario, si es que viene dotado de un carácter pasivo). De cuando en cuando aporta valores civiles a los soldados más experimentados que los han olvidado por su contacto con la guerra. En algunos casos, el novato es la figura que redime al líder de su flaqueza, inspirándole hasta el punto de sacrificarse por salvar los valores civiles que representa su pupilo. Este acto simboliza la generosidad de aquéllos que asumen su muerte por proteger los principios democráticos de la nación.

El viaje moldea el carácter de todos los miembros de la patrulla: El cínico acabará convencido por la causa, el fanático se convertirá en mártir (por su excesiva implicación emocional en la

---

<sup>116</sup> La relación del esquema narrativo del subgénero de combate con el mito cultural de “la frontera” es innegable.

toma de decisiones), y el más belicoso se suavizará comprendiendo que la guerra no es un juego. La trama familiar (la de la patrulla) se combina con la épica siguiendo los planteamientos clásicos iniciados por Griffith con *El nacimiento de una nación*. El relato magnifica su hazaña.

Los enemigos se presentan como amenaza a los valores democráticos. Sus superiores son los que normalmente se identifican y los soldados rasos se presentan como un conjunto de seres indiferenciados y anónimos, lo que hace más sencillo asimilar su muerte. Ambos comparten un carácter fanático. El conjunto enemigo se define por equiparación con el Mal, con lo tiránico y con la deshumanización de sus tropas. Se destaca la ideología mortífera y la frialdad de los alemanes; el sadismo y racismo de los japoneses, y a los italianos se los presenta como incompetentes, inofensivos y algo entrañables por su carácter familiar y falta de ideología.

La estructura del relato se equipara a la de la fábula. Como en los relatos homéricos el viaje de la patrulla se presenta mediante una estructura que alterna momentos de lucha (sin sangre ni palabras malsonantes en consonancia con el Código Hays) con otros emocionales que permiten la identificación del espectador con el conjunto y la asimilación de sus principios ideológicos o éticos.

Su ritmo e intensidad surgen de la acumulación de dificultades (combates), de su alternancia con momentos de diálogo que ofrecen las motivaciones y reflexiones de los personajes, y de su proximidad a la consecución a la meta que constituye el clímax de la película. La ruta del héroe sigue el desarrollo lineal, causal e *in crescendo* propios del cine clásico. Su estructura en tres actos funciona gracias a la creación de hipótesis y al cierre que aporta la clausura temporal de cada secuencia y el final del film. El camino del héroe está predeterminado hacia la gloria. Esto responde tanto a la fórmula narrativa clásica tradicional como a la perspectiva que las instituciones políticas y militares querían transmitir a la sociedad para perseverar en su apoyo a la causa nacional y mantener sus expectativas de triunfo.

El diálogo, y no la puesta en plano o en serie, sustenta el mensaje ideológico evitando la ambigüedad a la que se presta el empleo de una fragmentación visiblemente expresiva. Se dirige a un público masivo, no al espectador activo que pone en marcha sus esquemas cognitivos racionales que le permiten la comprensión simbólica. Por ello la planificación y el montaje se ponen al servicio de la continuidad espacio-temporal (respeto a la administración de escala de planos clásica, ley del eje, etc.) y la música funciona como *leitmotiv* contribuyendo a la comprensión del mensaje. El espacio sirve como contexto de la acción y la variedad de los lugares representados permite estructurar dramáticamente el relato como escenas sin

manifestar ninguna función expresiva. Sigue un planteamiento naturalista que busca respetar la veracidad histórica siempre y cuando ésta resulte lo suficientemente dramática o representativa. La exposición de la trama resulta clara y ordenada ya que los espacios son conocidos y cada estadio del viaje del héroe sirve de causa para el siguiente.

Las cintas bélicas de combate de la Segunda Guerra Mundial no sólo siguen planteamientos estilísticos y temáticos semejantes, sino que su estructura dramática presenta siempre los mismos sucesos (Basinger, 1986: 55-73 en Muruzábal, 2007: 401-404):

- ⇒ Tras una secuencia de créditos caracterizada el acompañamiento musical de una marcha con letra (interpretada por voces masculinas) y por recurrir a imágenes y tipografías de tipo militar, se presenta al líder (aparentemente cínico y antiheroico pero noble y honesto) y a los diferentes miembros que integran la patrulla.
- ⇒ El siguiente punto de acción es el momento en el que les es entregada la misión. El líder, aunque es reacio a llevarla a cabo, se ve obligado por la jerarquía militar y sus propias circunstancias a aceptarla tomando en sus manos el destino de sus hombres. Así comienza su viaje.
- ⇒ Al finalizar un episodio de entrenamiento en el que la patrulla se prepara a nivel físico y moral para el combate el pelotón se enfrenta por primera vez al enemigo. Este combate supone su “bautismo de fuego” y la muerte de algún integrante del grupo.
- ⇒ Tras esta primera marca (la pérdida de un “hermano”), el grupo debe preparar su siguiente enfrentamiento diseñando un plan. En su espera surgen las disputas internas al respecto de la misión, sus causas o las dudas morales. También se producen conversaciones en las que los soldados recuerdan su hogar, sus mujeres o en las que escriben o leen cartas que permiten que se conozcan sus cualidades más humanas.
- ⇒ Tras este episodio de calma, uno de los soldados que representan a la minoría étnica fallece por proteger la misión o bajo la crueldad de los enemigos. Se ponen en duda las razones para la lucha y el líder guía a sus hombres en el desempeño de su deber tras un discurso.
- ⇒ En este punto, el clímax, da comienzo el último combate. En él muere otro de los integrantes del pelotón tras realizar un sacrificio heroico por el resto del grupo. Puede morir el líder, dejando a la patrulla huérfana y requiriéndose el ascenso de un nuevo líder. También puede morir el cínico que lo hace creyendo en la causa hasta sus últimas consecuencias, o puede morir el novato engrandeciéndose al héroe, quien desmotivado por su experiencia previa encuentra por fin el sentido de la lucha.
- ⇒ Como cierre del film, se suele dar el caso de que uno de los personajes lee la carta de uno de los compañeros fallecidos o rememora su figura, mitificándolo. La imagen de la bandera acompañada de una nueva marcha militar da clausura a este modelo genérico de film de la Segunda Guerra Mundial.

Durante la Segunda Guerra Mundial la asistencia a las salas llegó a ser de 100 millones de espectadores semanales, un tercio de la población nacional de Estados Unidos (Cook, 1981/1996:443). El ciclo de combate tuvo tanta repercusión durante los años de conflicto, que

su esquema narrativo se mantuvo durante todo el periodo clásico, ya fuera para celebrar el éxito de la contienda una vez hubo terminado o para dar relevancia a otros conflictos posteriores<sup>117</sup>. El modelo del ciclo de combate de la Segunda Guerra Mundial, o el propio conflicto, sirvió como esquema al género bélico independientemente del suceso que se retratara, de la orientación de su mensaje ideológico<sup>118</sup> o de su finalidad<sup>119</sup>: se convirtió en “referente de sí mismo”(Schatz, 2002).

Una vez terminada, la Segunda Guerra Mundial se convirtió en un pilar de la cultura norteamericana. Servía como expresión del triunfo del americanismo sobre la tiranía, y como hito de la consagración del país como primera potencia económica y política mundial. A nivel cinematográfico, la Segunda Guerra Mundial permitió a Hollywood dominar los mercados internacionales y que se erigiera como referente cultural del resto de países.

#### 2.2.4.- Contexto cinematográfico y características del cine de posguerra. Guerra Fría y fin del periodo clásico

En los años inmediatamente posteriores a la contienda, los cambios sociopolíticos se vieron acompañados de nuevos modos de representación cinematográfica de la experiencia del combate. Pese a haber sido glorificado en la pantalla, la vuelta a la realidad del soldado fue dura. Traumatizado, sin formación, trabajo o ayudas, el veterano debía reintegrarse en una sociedad civil llena de conflictos raciales, persecución ideológica y desigualdades. Este sentimiento llevaría a que, en los años inmediatamente posteriores a la conflagración, el género se centrara en humanizar al soldado mediante dramas sociales que mostraran sus secuelas físicas y emocionales con un realismo extremo. Directores consagrados en el panorama cinematográfico y que acudieron al frente como John Ford y William Wyler realizaron respectivamente *No eran imprescindibles* (1945) y *Los mejores años de nuestra vida* (1946): mostraban las cicatrices que la guerra había causado en los excombatientes y en sus relaciones familiares. La guerra era el vehículo para realizar “un cine más personal, uno que

---

<sup>117</sup> Su modelo dio forma a los relatos anticomunistas de la guerra de Corea o a los que presentaban la de Vietnam. En esta caso únicamente se aplicó en películas de serie B o a *Boinas verdes* (John Wayne, 1968) ya que, debido a los cambios en la opinión pública que no sería partidaria de la participación de Estados Unidos en la guerra, los estudios optaron por no realizar grandes inversiones dentro de este género.

<sup>118</sup> El modelo clásico de combate se empleó incluso en películas más críticas como *Casco de acero* (Samuel Fuller, 1951) que equiparaba a los bandos norteamericano y coreano en su locura sanguinaria.

<sup>119</sup> El contexto de la Segunda Guerra Mundial y el modelo del cine bélico de los años de contienda también se empleó durante los años 60 para recordar, con el desarrollo de la OTAN, la importancia de la alianza militar entre naciones (*El día más largo*, 1962).

atendiera a la profunda crisis y agonía del *Joe* medio, que analizaba continua y ansiosamente su propia conciencia” (Cook, 1981/1996; 442).

Pero la tónica general del cine bélico de posguerra fue repetir la fórmula del subgénero de combate para mantener viva la llama del éxito norteamericano y reflejar la euforia nacional por la victoria. Tanto, que un film como *Objetivo Birmania* (Raoul Walsh, 1945) molestaría a los británicos por considerar que el film presentaba a los norteamericanos como los únicos responsables de ganar la guerra (García Fernández, 1998). A partir de 1946, el interés en el cine bélico decayó debido a que la militarización absoluta de la industria norteamericana durante la Segunda Guerra Mundial había hecho al espectador más consciente de su utilización persuasiva: “el público se empezó a tomar con más cautela las películas” (Muruzábal, 2007:166).

A finales de la década de 1940, varias circunstancias obligaron a cambios en el tono y estilo de las películas de Hollywood y en su estructura empresarial.

El periodo de bonanza económica que sucedió a la Segunda Guerra Mundial llevó a cambios demográficos que afectaron profundamente a la taquilla de Hollywood. El *baby boom* de posguerra llevó a los norteamericanos a adquirir viviendas más grandes fuera de las ciudades, lo cual les alejaba de las salas de cine. Esto, sumado a la aparición de la televisión y su rápida acogida por los estadounidenses, hizo que el cine se convirtiera en un gasto prescindible, ya que no sólo había que pagar una entrada por un tipo de ocio que ya satisfacía la televisión, sino que implicaba otros gastos como pagar gasolina para llegar a la ciudad, pagar un parking, la cena y posiblemente una niñera. Entre 1948 y 1949, la taquilla semanal descendió en 20 millones de espectadores (Cook, 1981/1996: 460) y esto se agudizó: En 1954 el 56% de los hogares norteamericanos ya disponía de televisores que les ofrecían un entretenimiento gratuito y familiar (Langford, 2010: 28). En el año 1950 Hollywood había perdido más de un billón de espectadores anuales (Langford, 2010: 22).

Al descenso de taquilla se sumaban otras dificultades. Con un gran nivel de inflación que afectaba a todas las industrias del país, Hollywood había visto, por ejemplo, cómo entre los años 1940 y 1946 el negativo necesario para una película media de serie A triplicaba su coste de 300.000 dólares a 900.000. Los salarios de su plantilla fija eran ya tan elevados que llegaban a suponer el 85% del presupuesto de una producción. Además Hollywood veía incrementados sus gastos de distribución al deber pagar los aranceles con los que los estados europeos gravaban la importación de películas extranjeras para proteger su industria nacional. En este contexto, con menores ingresos y grandes costes de mantenimiento, los estudios



debían reestructurarse. A todo esto se sumó el fallo judicial contra los estudios Paramount de 1949 y que se haría extensible al resto de *majors*. En él se obligaba al antiguo oligopolio a abandonar el control del sector de la exhibición. Esto supuso que las salas fueran libres para programar las películas que consideraran oportunas, lo cual abrió el camino para que el cine independiente o extranjero quitara beneficios al cine producido por las *majors* (Langford, 2010: 20-29).

Además la industria fue escrutada por el Tribunal McCarthy. Con la Guerra Fría se inició la persecución de simpatizantes comunistas y contenidos antiamericanos. Ante la posibilidad de boicots a sus películas o la censura estatal las productoras se vieron obligadas a colaborar en la purga de sus trabajadores entre 1947 y 1951. Según un artículo de *Newsweek* de 1956<sup>120</sup>, además de los famosos *Diez de Hollywood*, 212 personas fueron despedidas entre 1951 y 1952 (Langford, 2010: 57). A nivel de contenidos la supervisión del Tribunal McCarthy se tradujo en un cine de marcado carácter anticomunista. Se produjeron fundamentalmente películas de ciencia ficción y melodramas de espionaje.

Los cambios a los que debió adaptarse Hollywood durante las décadas de los 50 y 60 tendrían su reflejo en el cine bélico:

En 1949 se produjo *Arenas sangrientas* (Allan Dwan, 1949) ante el inicio de la guerra de Corea, la firma del tratado de la OTAN y la creación de la Oficina de Enlace con la industria cinematográfica en el Pentágono. Este film de combate reinterpretaba las operaciones en el Pacífico durante la Segunda Guerra Mundial como símbolo de la necesidad de atender a la situación presente de lucha anticomunista. En él, por influencia de los dramas sociales de posguerra, se humanizó al soldado destacándose su aburrimiento e incomodidad, y sobre todo su capacidad de sacrificio en secuencias de combate hiperrealistas y todavía más espectaculares que las del anterior periodo. Con el éxito de esta película comenzó un ciclo triunfalista de revisión de la Segunda Guerra Mundial que terminó de encumbrar en el ideario norteamericano la contienda como referente de la “guerra justa”. Como ya se ha mencionado, el conflicto pasado serviría durante estos años para justificar la necesidad de intervención en Corea y se recurriría al modelo del ciclo de combate para reflejar directamente el conflicto presente. Estas películas sólo se distinguirían del modelo anterior por centrarse en lo que suponía ser un prisionero de guerra en Corea y por su anticomunismo explícito (Muruzábal, 2007; Langford, 2010).

---

<sup>120</sup> Seeing Red in Hollywood, *Newsweek*, 9 de julio de 1956, pp.66-67

Ante el descenso de la taquilla los estudios se vieron obligados a reducir gastos. Esto conllevó prescindir de los contratos en exclusiva de sus grandes estrellas y disminuir la cantidad de trabajadores de sus departamentos. Su *star system*, conocedor de su atractivo comercial, se pondría manos a la obra para financiar, dirigir o protagonizar obras independientes<sup>121</sup>. Además, las *majors* abandonaron su anterior sistema de control absoluto sobre sus producciones para adoptar la fórmula de United Artists. Esta *minor* ofrecía financiación y servicios cinematográficos a los productores independientes que ahora tenían cabida en las pantallas tras los Decretos antimonopolio. Este sistema permitió a United Artists pasar en diez años (1949-1959) de estar en situación de pérdidas a obtener un beneficio anual de más de 4 millones de dólares. Las *majors* imitaron su funcionamiento y se convirtieron en empresas de financiación y distribución para las producciones independientes (Langford, 2010: 24, 26).

La mayor libertad creativa de la que se disponía en estas empresas se tradujo en los años 50 en películas bélicas más críticas con el ejército y sus medios. Tal es el caso de *Casco de acero* o *Senderos de Gloria* (Stanley Kubrick, 1957). Este tono también se empleó en películas producidas dentro de los estudios como *De aquí a la eternidad* (Fred Zinnemann, 1953) o *El baile de los malditos* (1959).

Otra de las formas que encontró Hollywood para salir de la crisis fue su apuesta por los grandes espectáculos. Aunque resultaban extremadamente caros de producir, la respuesta del público ante estos grandes eventos cinematográficos era muy satisfactoria. Películas como *Sansón y Dalila* (Cecil B. DeMille, 1949) proporcionaron beneficios de 11'5 millones de dólares, con lo que a partir de entonces Hollywood optaría por “invertir a lo grande para ganar a lo grande” (Langford, 2010: 34). Con el fin de minimizar el riesgo empresarial, se compraron los derechos de adaptación de grandes *bestsellers* literarios o teatrales y se optó por desarrollar los rodajes en el extranjero (donde los salarios eran más bajos y donde las películas podían desarrollarse en coproducción de modo que se salvara el coste de los aranceles). Además, se emplearon nuevos formatos de proyección (CinemaScope, Todd-AO o VistaVision) y el cine en color (Technicolor) con el fin de distinguir sus producciones de las de la pequeña pantalla (Cook, 1981/1996).

El cine bélico producido a partir de 1955 dentro de las *majors* responde a estos parámetros. Películas como *El puente sobre el río Kwai* (David Lean, 1957) o *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962) fueron rodadas en Birmania y Marruecos respectivamente. En ellas se hacía gala de localizaciones exóticas y secuencias de acción realistas y de gran dimensión épica. Otra de

---

<sup>121</sup> Esto se desarrollará en el siguiente apartado dedicado al *New Hollywood*.

las grandes superproducciones bélicas basada en un *bestseller* y rodada en el extranjero fue *El día más largo* (Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, 1962). Esta película fue el resultado de muchos intereses de diversa índole y ejemplifica claramente cómo el desarrollo de la estrategia nacional de la Guerra Fría marcó la evolución del género durante los años 60.

En principio la película se presentaba como la conmemoración de los casi veinte años que habían transcurrido desde el Día-D. Por ello se definió como un gran espectáculo que contaba con 42 estrellas entre sus personajes principales y muchos veteranos que participaron en el conflicto realmente. El recurso a una estructura coral fue debido a que su productor, Darryl F. Zanuck, pretendía magnificar el propio Día D y no a los soldados que lucharon en Normandía. Su intención era mitificar al ejército y la grandeza de su misión y por ello abandonó la tendencia de posguerra de incidir en la dureza de la batalla para el soldado y recuperó el planteamiento triunfalista (Lev, 2005). Pero en realidad el objetivo último del film era mostrar la reconciliación norteamericana con alemanes, ingleses y franceses que ahora actuaban conjuntamente contra el comunismo (Lev, 2005). En los 60 la política exterior de Estados Unidos había experimentado un viraje respecto a la de la Segunda Guerra Mundial. El enemigo ya no eran los países del Eje sino el comunismo. Y la República Federal Alemana (en control de Estados Unidos) se había rearmado y había ingresado en la OTAN para bloquear una posible invasión soviética. En este film la reproducción de la Segunda Guerra Mundial sirve para legitimar y promocionar la presencia norteamericana en Europa, ya que allí se estaban instalando bases de la OTAN (Valantin, 2008:11-17). Darryl F. Zanuck, su productor ejecutivo, no siendo precisamente fiel a la Historia, hizo depender los sucesos presentados por la película

de las facilidades de producción aportadas por los ejércitos de las naciones representadas<sup>122</sup>, su criterio comercial<sup>123</sup> y las peticiones de la Oficina de Enlace del Pentágono<sup>124</sup>.

Esta película, junto con *Tora, Tora, Tora!* (1970), sería uno de los últimos ejemplos clásicos en tener éxito. La Guerra de Vietnam fue la primera en ser televisada, de modo que la posibilidad de ver la realidad del combate condujo al fracaso de aquellos relatos cinematográficos que seguían los preceptos clásicos. Además, la experiencia del cine producido por Hollywood durante la etapa de Tribunal McCarthy supuso el rechazo de la generación de la Contracultura a aquellos productos que sirvieran como propaganda gubernamental<sup>125</sup> (Valantin, 2008).

---

<sup>122</sup> El Reino Unido aparece en muy pocos minutos del film y no participa en ninguna secuencia de combate (Elmo Williams, productor asociado, lo relacionaba con que no había aportado tropas al rodaje de la película). Francia, al contrario, aportó miles de soldados, barcas, vehículos, aviones, artillería, armas, detectores de minas, lanzallamas etc. La cooperación era una prioridad para el país (aunque estaba viviendo la guerra de Argelia) ya que el gobierno y la industria cinematográfica francesa tenía mucho interés en fomentar la relación con Zanuck, que se había instalado en Francia en 1956. El gobierno de De-Gaulle además quería que la película ofreciera la imagen de la unidad del pueblo francés durante el conflicto (un intento deliberado de ignorar la Historia ya que el pueblo francés se dividía entonces entre los partidarios del Régimen de Vichy y la Resistencia). De- Gaulle quería transmitir así la importancia de la unión del pueblo francés ante las adversidades (aún faltando a la verdad histórica) para reforzar la unión de los franceses de 1962 frente a la guerra de Argelia. Pero Zanuck, sobre todo, quiso hacer un retrato amable de los alemanes. Ya había producido un éxito con esa intención, *Rommel, el zorro del desierto* (1951). Éste sirvió para mejorar la imagen del ejército alemán, que en esa fecha, se había incorporado a la OTAN para luchar contra el comunismo. En *El día más largo* no se hace alusión ni al genocidio del pueblo judío ni a la opresión y tiranía del régimen nazi, es más, se presenta a los alemanes como a soldados competentes bajo mando de unos líderes incompetentes. Un ejemplo de esto sería la secuencia en la que un alto mando alemán expresa su indignación acerca de no poder dar la orden de fuego a sus tropas viendo la ofensiva aliada por “no poderse despertar al Führer cuando ha tomado somníferos para poder dormir”. Resulta interesante que estos ejemplos se realizan con un tono cómico, restando crudeza al ejército nazi (Lev, 2005)

<sup>123</sup> El más claro es el momento final del desembarco en el que irrumpen en la playa de Omaha los soldados dirigidos por el personaje de John Wayne (como si de la Caballería se tratase). Esto estaba previsto en la Operación Overlord pero nunca ocurrió. El imperativo del Hollywood del *happy ending* prevaleció a la verdad histórica en la película. Estas licencias artísticas se comprenden desde un punto de vista dramático pero a nivel histórico, tratándose de una película caracterizada por el monstruoso número de asesores militares, puede interpretarse como un intento deliberado de modificar la memoria histórica del espectador, haciendo prevalecer el aspecto mitológico de la importancia de la cooperación y la unión contra el enemigo común sobre el devastador esfuerzo que supuso en la realidad (Lev, 2005)

<sup>124</sup> La 20th Century Fox mantenía buenas relaciones con el Departamento de Defensa ya que contaba en sus filas con Frank Mc Carthy, que había sido ayudante de George C. Marshall durante la Segunda Guerra Mundial y que posteriormente produciría *Patton*. El Departamento de Defensa supervisa la producción de todas las películas en las que colabora. El cine, como institución privada, no tiene la obligación de seguir sus indicaciones, pero se arriesga a no recibir la colaboración militar que requiere en determinadas películas. En este caso el ejército de Estados Unidos aportaba a la película consejeros, equipo, soldados, así como el permiso de rodar un ejercicio naval en Córcega que daría riqueza documental a la película, pero a cambio, obligó a la película a cambiar el final del guión. El final original resultaba poco positivo y grandioso, así que hubo que terminar con el personaje de Robert Mitchum ascendiendo una colina en jeep (que ofrecía el mensaje de que tras el desembarco la victoria estaba más cerca). También se intentó suprimir una secuencia en la que un soldado americano dispara a unos soldados alemanes que suplican por su vida. El soldado, tras ajusticiarlos terminaba la secuencia diciendo “me pregunto qué significa *Bitte*”. El Departamento de Defensa se opuso radicalmente a que se reprodujeran situaciones en las que un soldado americano matara a un soldado alemán (ya que esto no favorecía a la imagen de unión frente al nuevo enemigo comunista que quería transmitir la Administración). Zanuck no suprimió esta secuencia por su valor dramático y el resultado es que perdió el apoyo del Departamento de Defensa para la publicidad y la promoción de la película (Lev, 2005)

<sup>125</sup> En 1966 John Wayne escribió al Presidente Johnson hablándole de la importancia de que los americanos comprendieran claramente los objetivos de la ofensiva americana en Vietnam. Decía que para ello se debía inspirar

## 2.3.- El modelo cinematográfico de Vietnam

### 2.3.1.- Contexto cinematográfico del *New Hollywood* y el *High Concept*

Ir al cine se había convertido en los años 60 en un pasatiempo ocasional en Estados Unidos. Hollywood cosechó algunos éxitos como *Sonrisas y lágrimas* (Robert Wise, 1965) que hicieron mantener a los estudios su confianza en los grandes espectáculos. Pero otros como *Cleopatra* (Joseph Mankiewicz, 1963) llevaron al borde de la ruina a 20th Century Fox debido a que los resultados de taquilla no eran suficientes como para amortizar los 44 millones que se habían invertido en su producción. Para 1966 Hollywood había perdido el 75% del público que abarrotaba las salas durante los años 40 (Langford, 2010:107). En 1968 las pérdidas del sector ascendían a 200 millones anuales: ya no había mercado para el nivel de producción que exigía su apuesta por los grandes espectáculos exóticos (Langford, 2010: 115). Sus películas eran consideradas anticuadas y edulcoradas (Biskind, 1998; Bowser, 2003) y el público optaba por acudir a las salas de arte y ensayo que proyectaban cine extranjero o independiente más innovador y comprometido. Mientras las que exhibían el cine de las *majors* se cerraban, las de arte y ensayo aumentaron de 80 en 1950 a 450 en 1963 (Langford, 2010:138).

El espectador que continuaba yendo al cine era un hombre joven, universitario y de clase media, con una mayor cultura visual que sus padres debido a su contacto desde pequeño con la televisión (Cook, 1981/1996: 922). Se encuadraba dentro de la Contracultura, un movimiento juvenil no organizado que se oponía a los principios y modos tradicionales de la mayoría. Fue una reacción a los límites morales, raciales, sexuales e ideológicos establecidos en los 50 (Muruzábal, 2007). La generación de la Contracultura exploraba “nuevos tipos de comunidad, de familia, de hábitos sexuales, formas de vida, nuevas formas estéticas y nueva identidad personal” (Marwick, 1999:10). Los jóvenes a finales de la década de los 60 eran mucho más políticos y antinormativos que sus padres, tenían menos tabúes respecto al sexo y eran menos impresionables ante la representación de la violencia. La televisión, a fin de cuentas, había presentado el asesinato de Kennedy y ofrecía imágenes de la que sucedía en Vietnam o los disturbios sociales. Los jóvenes apoyaban la lucha por los Derechos Civiles de las minorías raciales, la causa feminista y se oponían radicalmente a la intervención militar de Estados Unidos en la Guerra de Vietnam, para la que once millones de ellos fueron reclutados

---

el patriotismo, algo que siempre se había hecho en momentos de crisis, a través de la emoción, los personajes heroicos y la acción. El Presidente Johnson reaccionó dedicando siete millones de dólares para proporcionar helicópteros y consejo militar a la película *Boinas Verdes* que dirigió el afamado actor, pero ésta fracasó estrepitosamente por no adecuarse al sentir popular acerca del conflicto de Vietnam (Valantin, 2008).

a partir de 1965. La cultura popular y los medios de comunicación coincidían en que “la guerra no sólo era un error, sino que, además, era cada vez más amoral” (Hanson, 2004:454).

Algunas películas, producidas de forma independiente por antiguos trabajadores de los estudios que ya no contaban con contratos en exclusiva -productores o actores, fundamentalmente- lograron conectar con esa generación. De presupuestos mucho más reducidos a los espectáculos de Hollywood *El graduado* (Mike Nichols, 1967), *Easy rider* (Dennis Hopper, 1969) o *Midnight cowboy* (John Schlesinger, 1969) fueron especialmente valoradas por el público y la crítica. El eco de *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) supuso que Hollywood confirmara su interés en la financiación y distribución de cine independiente, y la necesidad de abandonar el código Hays ante un espectador favorable a la representación explícita de la violencia y el sexo (Bowser, 2003).

La crisis de las *majors* fue aprovechada por gigantes empresariales que adquirieron los estudios debido al valor comercial de su vasto archivo de películas para el mercado de la televisión. Los antiguos estudios se conformaron como conglomerados sinérgicos o diversificados<sup>126</sup> controlados por empresarios jóvenes, sin experiencia en la industria cinematográfica y que tenían más interés en obtener beneficios que en hacer películas. Los estudios de mercado guiaron su estrategia empresarial. Trataron de definir al espectador objetivo, averiguar lo que quería ver y dárselo (Langford, 2010: 110). Los cambios en los gustos del espectador llevaron a que se sustituyera la guía de autocontrol de contenidos por un sistema de recomendación por edades, y a que a partir de 1970, en un intento por repetir el éxito obtenido por *Bonnie and Clyde*, Hollywood financiara y distribuyera películas de bajo presupuesto desarrolladas de forma independiente, más autorales y menos limitadas por los imperativos de producción (Langford, 2010: 113). Estas películas eran dirigidas, y a menudo producidas, por profesionales de la televisión, la cantera de Roger Corman (productor de películas de serie B) o nuevos talentos procedentes de las escuelas de cine (Bowser, 2003).

El éxito del *New Hollywood*, como se denominó a esta corriente de cine independiente financiada indirectamente (o no) por los conglomerados, se debió a su renovación de los parámetros narrativos y de estilo de la cinematografía norteamericana. Sus directores,

---

<sup>126</sup> A la compra de Universal por MCA, siguió la de Paramount por Gulf + western que se dedicaba a mercados como el gas natural, minería, agricultura, construcción y venta de inmuebles o productos de papelería; Warner fue absorbida por una empresa que había amasado su fortuna en el mercado de las funerarias; la MGM fue absorbida por un magnate de los casinos de Las Vegas. Esta tendencia continuaría a lo largo de los 80, años en los que empresas como Coca-Cola se harían con el control de la junta de Columbia pictures, o el magnate de la prensa Robert Murdoch se haría con el control de 20th Century Fox, la única de las *majors* que permanecía junto con Disney en control de los antiguos dueños de Hollywood (Langford, 2010:110-113; Cook, 1981/1996: 936).

emplearon recursos propios de las corrientes innovadoras que surgían de Europa, del ámbito televisivo de donde algunos procedían y del cine del periodo de Vanguardias (Langford, 2010).

Sus personajes eran interpretados por rostros desconocidos, de una edad y características similares a las de la generación que frecuentaba las salas de arte y ensayo o que conformaba el movimiento contracultural. Sus protagonistas eran marginales, cínicos y hacían notar su desencanto con la sociedad contemporánea. Reaccionaban contra las normas y principios tradicionales (como en *Easy Rider* o *El graduado*, por ejemplo). Su personalidad era confusa, y carecían de motivos definidos. Las películas exploraban sus reacciones, su carácter y los efectos psicológicos que sus experiencias tenían en ellos y abandonaban la atención que el cine clásico prestaba al desarrollo de la trama (Langford, 2010). Focalizaban subjetivamente una narración en la que “la disección del sentimiento era habitual” (Bordwell *et al.*, 1981/1997: 419). En todo caso se planteaba a lo largo del desarrollo de sus films un conflicto de identidad que reflejaba las circunstancias nacionales a través de sus dudas morales o éticas y sus finales ambiguos y pesimistas<sup>127</sup> (Cook, 1981/1996). Su narración era episódica, los sucesos no se vinculaban por la causalidad sino por la casualidad, la presentación espacio-temporal de los acontecimientos resultaba más vaga e indefinida y se alejaba de la articulación lineal que caracterizó al periodo clásico. Se empleaba un lenguaje más expresivo para mostrar la realidad desde la subjetividad de los personajes y la narración focalizada funcionaba como comentario ideológico del autor acerca del tema presentado por la película (Bordwell *et al.*, 1985/1997: 418-419).

Se empleaba una enunciación evidente, donde la estilización del discurso tenía un valor simbólico o emocional. La ruptura de las normas tradicionales de representación clásica parecía guiar la producción artística. La fragmentación y la experimentación formal resolvían además su falta de presupuesto. El montaje debía resolver de forma creativa los problemas que suponían rodajes más baratos:

“La diferencia en la relevancia del montador se debe a que los cambios en la cobertura de la planificación obligaron a que los directores se apoyaran más en los montadores para crear escenas muy fraccionadas en lugar de mantener su control por medio de largos planos master (que eran caros de realizar por el tiempo que exigía su preparación). La aceleración de los ritmos de rodaje, al desaparecer las *majors*, complicó las planificaciones haciendo que el montador tuviera que ser más creativo, más dramático en vez de mecánico. Se le pidió al montador que trabajara con nuevas reglas debido al fraccionamiento del material” (Marks en Oldham, 1992:364)

---

<sup>127</sup> El subtítulo de *Easy Rider*, por ejemplo, fue “Un hombre fue a buscar a América, y no pudo encontrarla”.

Por ejemplo *Grupo Salvaje* (Sam Peckinpah, 1969<sup>128</sup>) tenía 3642 cortes cuando la media de cuadros del cine que le precedió era de 800. Su violenta y gráfica escena final en la que sus planos duran de media 0'4 segundos junto con el tiroteo que termina con la vida de los protagonistas de *Bonnie and Clyde*, son paradigmáticas del tratamiento heterogéneo y expresivo de esta corriente cinematográfica. Se empleaban movimientos de cámara documentales como el *zoom*, el barrido, o la cámara en mano, se ralentizaban determinadas imágenes, se combinaban ópticas diversas y se presentaban las situaciones desde múltiples perspectivas por influencia de la realización multicámara del lenguaje televisivo. Se dejó de privilegiar la continuidad propia del relato clásico y se abandonó el empleo de los planos generales que introducían el contexto de una acción. Su montaje era más sintético, recurría a los *jumpcuts* propios del cine de la Nueva Ola y a las yuxtaposiciones dialécticas y al contrapunto musical o sonoro de la vanguardia soviética (Langford, 2010; 134-152).

Paralelamente a su relación con la industria independiente, los conglomerados desarrollaron su propia producción. Sus películas tenían un estilo más convencional, un tono más familiar y mantenían su apuesta por el *star system* clásico en el terreno de la interpretación y la dirección. Aunque suponían una gran inversión por su carácter espectacular, películas de desastres como *Aeropuerto* (George Seaton, 1970, recaudó 45 millones de dólares) o algunas historias ambientadas en el periodo de entreguerras como *El golpe* (George Roy Hill, 1973, que ingresó 78 millones) recuperaron el interés de los espectadores (Langford, 2010: 124, 126). El éxito del género de desastres y de *Love story* (Arthur Hiller, 1970, obtuvo 48 millones) fue en parte debido a la fórmula de promoción adoptada por Hollywood. Para asegurar su amortización y reducir el impacto de la crítica especializada o la valoración popular se anunció el estreno de la película con mucha anterioridad en todos los medios, de tal modo que la expectación del público y su afluencia masiva al estreno estuviera asegurada. La fórmula de la explotación, empleada típicamente en la promoción de películas de serie B, se convirtió en el sistema normal de lanzamiento del cine de Hollywood a lo largo de los años 70 y su empleo persiste en la época actual (Cook, 1981/1996).

Los conglomerados, una vez confirmado el éxito de los cineastas y actores del *New Hollywood*, pasaron a contratarles a partir de 1970. Estos habían conectado con el nuevo tipo de espectador durante su carrera en el circuito independiente, y además su inexperiencia en la gran pantalla permitía mantener los presupuestos reducidos. Sus dificultades empresariales y

---

<sup>128</sup> Aunque ésta fue producida dentro de Warner-Seven Arts reúne las características del cine independiente al que se está describiendo.



el modelo de los grandes éxitos independientes de finales de los 60 llevaron a Hollywood a establecer un límite de 3 millones a de dólares a sus producciones (Langford, 2010: 115).

Los resultados de *El Padrino* (Francis Ford Coppola, 1972, 87 millones), *El exorcista* (William Friedkin, 1973, 89 millones), *Tiburón* (Steven Spielberg, 1975, 129 millones) y *La guerra de las galaxias* (George Lucas, 1977, 167 millones) llevaron a nuevos cambios en la orientación de la producción de los conglomerados. Confirmaron la rentabilidad de la fórmula de la explotación y de los géneros tradicionalmente empleados por las películas de serie B como el terror o la ciencia ficción (Langford, 2010: 124). Estos *blockbusters* suscitaron de nuevo el interés del público por películas más narrativas, menos reflexivas que las del *New Hollywood* pero con su misma eficacia para transmitir sensaciones intensamente (Bowser, 2003). Este renovado gusto por el espectáculo narrativo y emocional guarda relación de nuevo con los cambios sociales y el éxito de las nuevas estrategias de negocio.

A partir del año 1973 se dio de nuevo un cambio en el tipo de espectador que acudía a las salas. Los motivos fueron el fin de la intervención norteamericana en Vietnam y del reclutamiento obligatorio, la Ley de Derechos civiles de 1964 y la Ley de Derecho al voto de 1965 que terminó con la segregación racial. Además se vivieron el escándalo Watergate (que llevó a la dimisión del presidente Nixon) y la crisis del petróleo. La sociedad norteamericana, sumida en una segunda Gran Depresión y ante la crisis de confianza en las instituciones, se volvió más conservadora y “conmovidos por las dificultades de la década de los 70 parecían creer que todo lo que había sucedido desde 1945 hasta el asesinato de Kennedy había sido mejor que el presente que estaban viviendo” (Patterson, 2005/2006:23). Esto afectó al cine y la televisión, ya que se denunciaba que el modo en el que representaban la violencia era responsable del aumento de la criminalidad y se acusaba a los medios “de favorecer la liberación de toda suerte de instintos depravados en el mundo real” (Patterson, 2005/2006: 67).

Con un espectador más tradicional, la acogida de las películas que mantenían los planteamientos del *New Hollywood* fue más tibia y Hollywood apostó por un diseño de producción más comercial y familiar. Sus temas se adaptaron a una sociedad más despolitizada y melancólica que la que protagonizó la Contracultura. Las tramas se movían en una ideología conservadora no manifiesta que se alejaba de lo político y se centraba en restaurar valores tradicionales como la importancia de la familia y la clara definición entre el Bien y el Mal (Langford, 2010:221). Hollywood buscaba el entretenimiento puro, atraer al espectador adulto con “ojos de niño” y mantener al público adolescente que era el que ahora abarrotaba las nuevas multisalas en centros comerciales. La narración y los recursos estilísticos empleados se

tornaron más convencionales, centrándose en un nuevo naturalismo que recurría a los efectos especiales, la música y el montaje como guía de las emociones.

A partir del estreno de *Tiburón* esta corriente recibió el nombre de *High Concept*. Su denominación proviene de la importancia que adquirió en este tipo de cine una trama que pudiera ser lo suficientemente atractiva y sencilla como para ser condensada en un *tráiler* publicitario. Como diría Spielberg “si alguien puede contarme una idea en 25 palabras tengo claro que será una buena película” (citado por Schatz, 1993: 17 en Muruzábal, 2007:273). El lanzamiento de *Tiburón*, que supuso una inversión de 2’5 millones en publicidad y su distribución masiva a 2000 salas que realizaron su estreno a simultáneo, supuso la transformación definitiva de Hollywood en los 70. Su estreno se convirtió en un “evento” que nadie quiso perderse y la saturación publicitaria permitió anular el efecto de la crítica impresa. Su éxito sin precedentes confirmó el beneficio de esta fórmula.

Otro suceso de 1975 tuvo una radical importancia a la hora de definir el nuevo planteamiento comercial de Hollywood. Unos importantes publicistas crearon la CAA (Creative Agents Agency) y cambiaron el modo en el que se gestarían las películas. Se dedicaron a la creación de “paquetes”. Las películas se diseñaban según los dictados de sus estudios de marketing con el fin de asegurar un buen resultado. Se estudiaban los gustos del público, se reunían actores estrella con un director-sello y se diseñaba un guión adecuado al encuentro (Muruzábal, 2007: 268-269).

Debido a la enorme inflación y al renovado gusto por el espectáculo, los films producidos dentro de la industria de Hollywood a lo largo de la década de los 70 vieron cómo sus presupuestos dejaron de moverse en la cifra de 2-3 millones de dólares para alcanzar cifras de 20 millones en películas en las que los conglomerados tenían invertidos todos sus recursos económicos como fue el caso de *Encuentros en la tercera fase* (Steven Spielberg, 1977) o los 42 millones de inversión en *Star Trek* (Robert Wise, 1979). El fracaso de una sola de estas películas podía suponer el fin de un Estudio (Cook, 1981/1996:935). Se produjeron menos películas cada año y para asegurar la amortización de su inversión la promoción media de una película llegó a ser de 3 millones al llegar la década de los 80. Los films se presentaron como “eventos, con una presencia transmediática inevitable (...) en los que el público deseaba participar de la experiencia de este fenómeno” (Langford, 2010: 124). El éxito sin precedentes de *La guerra de las galaxias* en 1977 supuso que Hollywood concentrara sus esfuerzos en esta tendencia y que aprendiera la importancia de llevar a cabo diseños de producción y promociones que crearan una sólida imagen de marca para sus películas. La explotación del film se extendió a la comercialización de productos de *merchandising* (Langford, 2010).

Películas como ésta hicieron a Hollywood apostar por “un cine que hiciera a la gente sentirse bien” (Langford, 2010: 127) y provocaron que el pesimismo y el cinismo de la corriente del *New Hollywood* fuera desapareciendo progresivamente de las pantallas. En agosto de 1978 revistas como *Time* aplaudieron el agotamiento de la fórmula del *New Hollywood* describiendo ese periodo como “diez años de películas existencialistas y trascendentes”<sup>129</sup>.

Con el aumento del número de salas en los centros comerciales, la gran respuesta del público adolescente y la línea conservadora de los mandatos de Ronald Reagan (1981-1989) y George Bush (1989-1993), Hollywood volvió a vivir una etapa dorada. Los autores del *New Hollywood* siguieron dos tendencias: unos mantuvieron su filmografía dentro del circuito independiente como fue el caso de Martin Scorsese o Francis Ford Coppola (aunque éste también trabajaría para los estudios), y otros como Steven Spielberg o George Lucas se dedicaron a producir y dirigir sus películas dentro del sistema del *High Concept*. Los grandes conglomerados, ahora en manos empresas relacionadas con el mercado del vídeo como Sony (que adquirió Columbia Pictures) o la televisión como Turner y Time (que se hicieron con el control de la 20th Century Fox y Warner respectivamente), introdujeron a nuevos profesionales a los que confiaban la dirección de sus grandes espectáculos. Confiaban en que “cumplieran en tiempo y presupuesto” más que en su estilo personal (Langford, 2010: 208). Se buscaba privilegiar el espectáculo, aunque esto implicara perder la personalidad artística del anterior ciclo: los productores ejecutivos volvieron a reinar en Hollywood.

El tipo de espectador de estas décadas y la relación corporativa con la televisión o el mercado del vídeo llevaron a que sus temas debieran mantenerse dentro del tono familiar. Así se complacía al público conservador mediante relatos de “autoafirmación en los valores tradicionales y ficciones que restauraran la confianza social” (Langford, 2010:221). También era imprescindible para los anunciantes que participaban en la financiación de la película (mediante técnicas como el *product placement*) o para la distribución del film a centros comerciales como Wal-Mart, que en su política de empresa se negaba a distribuir películas que no fueran aptas para menores. Así, los géneros preferidos durante los 80 fueron la ciencia ficción, la fantasía o el cine de acción, productos adecuados a los adolescentes, con posibilidad de prolongar su éxito como secuelas, óptimos para el desarrollo de tramas sencillas y conservadoras, de gran impacto emocional y para el empleo de efectos especiales. Además eran adecuados para su explotación en forma de atracciones en parques temáticos,

---

<sup>129</sup> Show business: Hollywood’s hottest summer, *Time*, 21 agosto de 1978, p.68 en Langford, 2010: 127.

*merchandising* y en el mercado del vídeo. La industria independiente a los conglomerados, siguió desarrollando un cine dirigido al espectador adulto (Cook, 1981/1996).

El mercado del vídeo y la explotación televisiva podía doblar los ingresos de una película que se hubiera dado bien en taquilla, así que el tamaño de los planos de las películas del *High Concept* se adecuaron a la pequeña pantalla (sobreabundancia de PP –primeros planos–). Con la intención de dotarlos de un *look* impactante, el montaje recurrió a técnicas de la publicidad y el videoclip (Dancyger, 2007). Se aumentó el ritmo de cortes de las producciones y se dio protagonismo a bandas sonoras que también fueron comercializadas como productos derivados.

### 2.3.2. El reflejo cinematográfico de la Guerra de Vietnam

La guerra de Vietnam (1955-1975) únicamente se reprodujo de forma directa dentro de la producción de serie B de los nuevos conglomerados. Su tono era muy anticomunista lo que provocó el rechazo del público. En esta tendencia se engloba la gran producción de John Wayne *Boinas Verdes* (1968). La imagen limpia y patriótica que estas películas mostraron del conflicto no se correspondía con la que manejaba la opinión pública. Su fracaso comercial y la necesidad de reducir los presupuestos llevaron a los conglomerados a prescindir de la producción de películas bélicas.

Las imágenes televisivas de las masacres del frente provocaron una ola de antiimperialismo que sacudió el mundo occidental. En 1963 El *New York Times* acusaba al gobierno de estar conduciendo una “guerra de aniquilación en la que se exterminaba a aquellos que se oponían a los objetivos internacionales de Estados Unidos, llevando a cabo atrocidades como los ataques químicos y el uso del Napalm sobre la población inocente”. En 1971 el filósofo Paul Menzel estudiaba si se podía emplear el término “holocausto” para describir la acción norteamericana sobre Vietnam (Enrenhaus, 2002:321-337).

Esta visión comenzó a plasmarse tempranamente mediante alusiones indirectas en otros géneros: westerns como *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962) o sátiras como *Telefono Rojo, volamos hacia Moscú* (Stanley Kubrick, 1964), donde los villanos ya no eran los forajidos o el enemigo sino el propio sistema. Las producciones independientes del *New Hollywood* se aliaron con los movimientos de protesta. Por un lado porque no podían arriesgarse a no satisfacer a su público, la generación de la Contracultura, y por otro porque la nueva élite artística era partícipe de esta corriente de opinión (Valantin, 2008). Sus delgados presupuestos hacían imposible la producción de cine bélico sin la colaboración del ejército, y si

se contaba con él afectaría negativamente a la taquilla. Por ello la representación del conflicto se hizo de un modo indirecto en películas como *Bonnie and Clyde*, donde se mostraba la violencia institucional contra el idealismo y heroísmo personal, o en *Grupo Salvaje*, donde un western servía para traducir “la presencia mercenaria de Estados Unidos en Vietnam”. Por medio de una alegoría, el público vio representada la actuación de su ejército en las matanzas salvajes de numerosas víctimas civiles a manos de unos forajidos norteamericanos “en busca de acción” (Cook, 1981/1996: 928).

Cuando se comprobó el éxito del planteamiento ideológico y expresivo del cine independiente, los grandes conglomerados fueron progresivamente adoptando una postura similar al tiempo que contrataban a los autores del *New Hollywood*. Temerosos del efecto comercial que podía tener tratar de modo directo un tema tan controvertido, optaron por realizar referencias indirectas mediante géneros, temas o tratamientos diversos. Westerns como *Pequeño gran hombre* (Arthur Penn, 1970) releían el género a favor de los indios; una película bélica sobre la Segunda Guerra Mundial como *Patton* (Franklin J. Schaffner, 1970, con guión de Francis Ford Coppola) profesaba admiración por el famoso general y al mismo tiempo recelaba sobre su megalomanía e incluía un discurso polémico y antipatriótico; también se realizó *M\*A\*S\*H\** (Robert Altman, 1970) una sátira sobre la moralidad del ejército que tenía como contexto la guerra de Corea (Muruzábal, 2007: 246-248). El impacto social e ideológico de la guerra de Vietnam supuso “la inversión, perversión, destrucción, burla o sátira del género de combate clásico” (Basinger, 1998:47 en McKrisken y Pepper, 2005:93).

Una vez finalizada la participación de Estados Unidos en el conflicto vietnamita y conocidas masacres injustificadas como la de My Lai y la invasión de Camboya dirigida en secreto por Nixon, los principios y estrategias nacionales fueron cuestionados por el mundo entero y surgió un fuerte debate nacional. La guerra de Vietnam suponía una “interferencia” en el Destino Manifiesto sobre el que se fundaba la identidad nacional norteamericana. Haber participado en una “guerra injusta” convertía aquello que hacía grande a la Nación (su generosidad y capacidad para liberar al mundo de la tiranía en defensa de la libertad) en un mero pretexto para mantener su hegemonía (Valantin, 2008: 33). El “síndrome de Vietnam” y el caso *Watergate* rompieron la unidad nacional y sembraron la desconfianza de parte de sus ciudadanos en las instituciones político-militares, “todas las encuestas indicaban que el pueblo aborrecía a los políticos y la política en general” (Patterson, 2005/2006: 131).

A partir del año 1978 con el auge del *High Concept*, los conglomerados evitaron la representación directa de una contienda que forzosamente dividiría a su público y exigiría un tratamiento reflexivo además de una fuerte inversión. Por ello se limitó a realizar algunos

relatos nostálgicos sobre el idealismo, la música o la libertad juvenil de finales de la década de los 60 en musicales como *Hair* (Milos Forman, 1979) o a recuperar el género de cautiverio con la intención de lograr atraer a ambos polos en torno a la idea del soldado como víctima. Dos películas protagonizadas por veteranos de guerra fueron especialmente polémicas. *El cazador* (Michael Cimino, 1978) mostraba las secuelas físicas y psicológicas de unos soldados que fueron torturados por el Vietcong (Muruzábal, 2007) y *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1978), aunque se alejara del género bélico, presentaba a un protagonista que había sido soldado y que “la experiencia de la guerra le hunde en la locura y el nihilismo” (Valantin, 2008: 32).

Universal decidió financiar una película bélica: *Apocalypse Now*. Pese a su enfoque crítico, el conglomerado confió en Francis Ford Coppola gracias su éxito con *El Padrino*. Fue muy valorada, pero debido a que su producción estuvo plagada de dificultades<sup>130</sup> su gran taquilla únicamente pudo compensar su coste de 31 millones siendo un negocio ruinoso para Coppola y su productora Zoetrope (Langford, 2010:127).

Inauguró tempranamente un ciclo de cine bélico crítico que unos años más tarde cuestionaría la moralidad de la actuación en Vietnam. Coppola declaraba en el documental sobre la producción de la película *The heart of darkness* (1991) que con ella quería transmitir al público “el sentido del horror, locura, sensualidad y el dilema moral de Vietnam”. La película convierte el conflicto en “la experiencia colectiva del Mal en nombre de la estrategia contra el comunismo” (Valantin, 2008: 30).

Su narración y estilo encajaban con los planteamientos del *New Hollywood* aunque éste cada vez fuera menos popular. No presentaba la evolución del suceso histórico sino que mostraba a un soldado confuso y traumatizado por la experiencia del conflicto que emprendía la misión de asesinar a un antiguo héroe militar que había desertado. La trama de la búsqueda del General Kurtz a lo largo del río actúa como hilo conductor de su descenso metafísico al infierno de la guerra. Los acontecimientos no se suceden siguiendo un esquema causa-consecuencia sino de forma episódica y casual. Tampoco existe un gran protagonismo del combate rompiendo con el modelo clásico (salvo por lo espectacular de su secuencia del ataque en helicóptero). El relato focalizado por su protagonista mediante voz en *off* en el film y su montaje expresivo traducen líricamente el efecto de la guerra sobre el alma y la psique del soldado. La película

---

<sup>130</sup> Debido a su enfoque, la Oficina de Enlace del Pentágono no apoyó el proyecto: Coppola tuvo que pagar al gobierno de Filipinas el empleo de su ejército incrementando del coste de la película y dificultando el rodaje por encontrarse éste inmerso en una guerra civil. Además, un ciclón destruyó los sets de rodaje y paralizó la producción, y su protagonista sufrió un ataque al corazón que le hizo abandonar el proyecto antes de terminarlo. La película tardó en rodarse 15 meses, y se debió recurrir a un doble y mostrarlo de espaldas para sustituir a Martin Sheen y a la voz de Joe Estevez (su hermano) para resolver la ausencia de su protagonista (Bahr, Hickenlooper, Coppola, 1991)

busca la reflexión del espectador manteniendo el final abierto, sin clausura, sin un mensaje claro expuesto ordenadamente. Su montaje es en algunas secuencias sintético y emplea la yuxtaposición y las sobreimpresiones de forma metafórica, asemejándose en algunos fragmentos (el inicio y el final de la película) al estilo del montaje soviético<sup>131</sup>.

Con el éxito en 1981 de la campaña de Ronald Reagan “America is back”, el presidente llevo a cabo una política nacional revisionista que tenía como prioridad recuperar la unidad nacional terminando lo que se conoce como el “síndrome de Vietnam”. Declaró que “ya es hora de que reconozcamos que la nuestra, fue en verdad, una causa noble” (en Muruzábal, 2007: 258). Paralelamente, su política exterior estuvo marcada por la demonización de la amenaza soviética como justificación a la inversión en tecnología militar y las incursiones en países afines a la influencia de la URSS. Recuperó la visión del Destino Manifiesto que definía el mundo como “un lugar donde obran Satán y sus aliados, y donde el hombre virtuoso demuestra su valor combatiéndolos” (Valantin, 2008: 35).

Durante los primeros años de la década de 1980 los conglomerados se aliaron con el discurso político del momento mediante la producción de un ciclo bélico revisionista sobre Vietnam al que se ha denominado “de venganza” (McKellar, 2001<sup>132</sup> en Gates, 2005:309). Películas como *Acorralado* -más conocida como *Rambo*- (Ted Kotcheff, 1982), *Más allá del valor* (Ted Kotcheff, 1983), *Desaparecido en combate* (Joseph Zito, 1984) o *Rambo: Acorralado II* (George, P. Cosmatos, 1985) releían el hecho pasado mediante una realidad alternativa: la del salvamento de los soldados *missing in action*. Presentaban la guerra de Vietnam como una victoria moral en un intento de “curación de la memoria y la identidad estratégica norteamericana” (Valantin, 2008: 34). Robert Towne, guionista de *Chinatown*, lo expresaba así:

Durante los años 70 el objetivo era revelar la disparidad entre lo que el país afirmaba ser y lo que los directores percibían. Y había un público interesado en ello. Con los 80 entramos en un mundo de superhéroes y esteroides. Superman, Sly, Arnold y Bruce Willis volvieron a hacer la guerra de Vietnam y la ganaron (Muruzábal, 2007: 273)

*Top Gun* (Tony Scott, 1986) fue otro ejemplo de la alianza entre los conglomerados y la política estadounidense. El “síndrome de Vietnam” había afectado profundamente a la imagen de la Fuerzas Armadas, entre otras cosas, por los problemas de reclutamiento que surgieron del debate nacional y la profesionalización del ejército. La Armada colaboró con la producción de Jerry Bruckheimer prestando portaaviones, pilotos, cazas e incluso mejores medios para filmar

---

<sup>131</sup> Esto se hace evidente por la similitud entre su secuencia final (que presenta un montaje en paralelo del sacrificio ritual de un cebú y el asesinato del coronel Kurtz) y la secuencia de *La Huelga* de Eisenstein en la que la huida de los ciudadanos del ejército se alterna con el sacrificio de una vaca en un matadero.

<sup>132</sup> McKellar, I. (2001) *Apocalypse, Then and Now.*, *National Post* (10 Jul 2001): B6.

sus maniobras aéreas. Todo ello a cambio de que se brindara una buena imagen del cuerpo y la posibilidad de supervisar y corregir su guión (Robb, 2004/2006). Para evitar sacrificar a parte de su taquilla la película se centró en la caracterización de las Fuerzas Armadas y se alejó del conflicto bélico. Los medios aportados por el ejército para las secuencias de vuelo, y su montaje influido por los videoclips y la publicidad (sector en el que su director había iniciado su carrera) permitía experimentar virtualmente la adrenalina de los entrenamientos militares. Muchos de los hombres que se alistaron en la Armada, y que solucionaron su crisis de efectivos en los 80, lo hicieron en centros de reclutamiento que se colocaron a la salida de los cines donde se proyectó la película (Valantin, 2008:19).

Pero estas visiones de la guerra de Vietnam o de sus efectivos sería complementada y cuestionada por dos películas: *Platoon* (Oliver Stone, 1986) y *La chaqueta metálica* (Stanley Kubrick, 1987). Se centran en la crudeza de la guerra y de los métodos militares, su efecto deshumanizador en el soldado y su padecimiento de terribles secuelas (Mc Grady, 1986). Son películas que toman partido por el soldado que lucha por su país muy a su pesar (es una víctima de la situación política) y denuncian las penalidades que sufre en la contienda y dentro del propio ejército. Estas películas “subvierten la narrativa mitológica de la guerra al disociar al soldado de los principios militares y morales que tradicionalmente habían servido para justificar las causas bélicas” (Rasmussen y Downey, 1991 en Klien, 2005:429).

Este ciclo se centra en la experiencia masculina de la guerra, en soldados confusos y dubitativos que pasan de niños a hombres por efecto del combate. Sus superiores asumen el rol de “padres”, de “guías de iniciación” realizando la misma función actancial que el veterano en el periodo clásico del género. Pero sus principios y modos de conducta no son ejemplares como los de aquéllos, sino que son ególatras, tiránicos e impulsivos. La difícil relación entre el protagonista y su mentor (o mentores) refleja la crisis de masculinidad provocada por la derrota de Vietnam y la falta de confianza en las instituciones militares (Gates, 2005). Estas películas no ponen en cuestión la causa militar sino sus métodos. El mensaje del film no cuestiona la legitimidad de la guerra sino la falta de ideales y valores democráticos, éticos o espirituales que guiaron la acción (Valantin, 2008). Ambas presentan la guerra de Vietnam como símbolo de la batalla que se libraba al mismo tiempo en el alma norteamericana.

Aunque su subtexto guarda relación con *Apocalypse Now* su modo de representación es muy diferente. La enunciación deja de ser metafórica o poética, y reproduce la experiencia de la guerra de forma hiperrealista. Su estilo surge por influencia del *New Journalism* literario y las informaciones de la guerra que presentó la televisión. Michael Herr y John Del Vecchio fueron dos de los novelistas más importantes para la corriente de opinión contraria a la guerra de



Vietnam. Agarraban al lector a la narración mediante una narración en primera persona que hablaba sobre hechos de la vida real. Usaban técnicas como el punto de vista subjetivo, la escritura como reflejo de los flujos del pensamiento y la narración en presente para dar sensación de experiencia virtual al lector. Estas técnicas se adaptaron al cine recurriendo a un estilo de cámara documental que ofrecía al espectador la misma sensación de inmediatez, de claustrofobia y de realismo del combate que mostraba la televisión sobre el verdadero conflicto (Gates, 2005). Para obtener un mayor grado de realismo, para recrear la guerra en la sala de cine, el director buscaba la identificación del espectador con la experiencia del soldado a través de una visualización y una narración focalizadas, algo que ya se había probado eficaz en *Apocalypse Now* o películas del *New Hollywood* (Auster y Quart, 1988). Directores como el propio Steven Spielberg llegaron a decir de *Platoon* “es más que una película: es como estar en Vietnam” (Gates, 2005: 299).

El nivel de producción de estas películas bélicas fue altísimo, ya que en línea con los planteamientos del *High Concept* se diseñaron como grandes espectáculos dirigidos a estimular emocionalmente al espectador por medio del montaje, la planificación y la música. Aún así, su tono crítico y el precedente del *New Hollywood* llevaron a mantener sus temas y la narración focalizada y subjetiva.

En el año 1989 el “síndrome de Vietnam” seguía afectando a la opinión pública y a su reflejo en el cine bélico. Oliver Stone realizó *Nacido el 4 de julio*. Con poca presencia del combate, es un drama que inicialmente continúa la tendencia de *Platoon* de criticar los métodos militares de la guerra. Posteriormente pasa a denunciar la política represiva empleada contra los movimientos de protesta nacionales y la desprotección y falta de respeto al veterano de Vietnam. Finalmente ofrecía una solución a la crisis nacional: la naturaleza heroica y moral de su protagonista, su fuerza, capacidad crítica e integridad, le permitían sobrevivir al horror del trauma bélico y sus secuelas físicas y recuperar un lugar digno en la sociedad norteamericana.

Pero, el cambio en la política militar de Ronald Reagan, que apostó por la militarización del espacio, su discurso anticomunista y la aparición de una nueva amenaza, el terrorismo, llevaron a un progresivo abandono del cine bélico. La industria recurre a contextos de acción que por su presencia en la realidad norteamericana puedan atraer y conectar con el espectador. Por ello, en los años 80 fundamentalmente se producirían películas de ciencia ficción (que a su vez era el género preferido por Hollywood en este periodo) y *thrillers* políticos o sagas en torno al espionaje.

La superación del “síndrome de Vietnam”, la reunificación nacional y la recuperación de la confianza de la opinión pública marcarían el discurso político y la estrategia militar de los gabinetes de George Bush (1989-1993) y Bill Clinton (1993-2001). La política de estos gobiernos, su participación (o su falta de intervención) en los conflictos internacionales una vez finalizada la Guerra Fría, la respuesta y evolución de la opinión pública, y el discurso televisivo de estos periodos tendrían una gran repercusión en el cine bélico. Aunque, inicialmente Hollywood no desarrollara este género en los primeros años de la década de los 90, a partir de 1998 éste tuvo un gran protagonismo en la cartelera. Con el atentado a las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001 durante el mandato de George W. Bush (2001-2009) esto se mantendría.

Debido a que las películas que aquí se analizan fueron producidas en 1998 y 2001 el siguiente capítulo profundizará en los elementos políticos, sociales, mediáticos y comerciales que llevaron a su producción y que afectaron específicamente a su diseño narrativo y estilístico. También se incide en su efecto social, en su relevancia en la configuración de un nuevo modelo de cine bélico y en la lectura retórica que de estos films se ha realizado. La finalidad de este capítulo es determinar su contexto de producción y el mensaje ideológico que la sociedad recibió de estas películas, de modo que estos puedan guiar la lectura del análisis de los recursos estilísticos de planificación y montaje empleados en ellas para lograr el compromiso emocional e ideológico del espectador. También se establecen las bases establecidas por otros investigadores que definen al ciclo contemporáneo de cine bélico de combate.



### **3. CINE BÉLICO NORTEAMERICANO** **CONTEMPORÁNEO**

#### 3.1. Contexto de producción de *Salvar al soldado Ryan*

La presidencia de Bill Clinton (1993-2001) debió dar solución a varias cuestiones que impedían la cohesión nacional.

La primera, de ámbito doméstico, era consecuencia de la Era del Consumo. El sector más conservador de la opinión pública acusaba al liberalismo, y en particular al planteamiento hedonista, materialista, erótico y violento de la televisión, el cine y la publicidad, de “haber corrompido nuestra cultura en general” ya que el país se hallaba “bien entrado en el camino del caos moral en que desemboca el individualismo radical y la tiranía, la meta última del igualitarismo extremo” (Bork, 1996:331 en Patterson 2005/2006:346). Voces más progresistas también denunciaban la desigualdad y el deterioro social que habían dado como resultado el consumo compulsivo y la internacionalización económica, así como consideraban que “los habitantes de la nación, célebres por su solicitud, se estaban tornando más fragmentados, aislados y distanciados de las preocupaciones propias de la comunidad” (Patterson, 2005/2006: 350). En este contexto los ciudadanos recordaban con melancolía el espíritu cívico y solidario de una generación, la que superó la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial, que parecía estar extinguiéndose.

La segunda guardaba relación con la estrategia geopolítica. La disposición del ejecutivo de Estados Unidos a liderar el Nuevo Orden Mundial instaurado tras la Guerra Fría chocaba con la persistencia del “síndrome de Vietnam”. Los norteamericanos seguían siendo reacios a la participación de Estados Unidos en conflictos foráneos. Los más conservadores sólo consideraban la intervención militar si los intereses de la nación entraban en juego, y los liberales se oponían de modo radical a cualquier acción que pudiera desembocar en la muerte de soldados norteamericanos o de población civil (Patterson, 2005/2006). Esto supuso la cautela del gabinete de Clinton en materias de política exterior. Su atención al contexto internacional se fijó fundamentalmente en el plano del comercio. Sin embargo, las tensiones religiosas en Oriente Medio, África o Asia, el genocidio sistemático en las guerras civiles de Somalia (1992-1993), Ruanda (1994) o los Balcanes (1991-1995) y la amenaza nuclear de Corea del Norte o Irak, forzarían su participación como garante de la paz mundial y los derechos humanos (Valantin, 2008). Además, con el atentado al *World Trade Center* de 1993 y a las embajadas norteamericanas de Kenia y Tanzania en 1998 surgiría un nuevo enemigo: el

terrorismo fundamentalista. En este contexto, igual que ante el panorama nacional, algunos norteamericanos miraban con nostalgia momentos pasados en los que “habían tenido que preocuparse por un mundo más sencillo, dividido sólo en dos extremos” (Patterson, 2005/2006:451).

La imagen del ejército seguía suponiendo motivo de controversia para la opinión pública norteamericana años después de la guerra de Vietnam. Ya durante el mandato de George Bush (1989-1993) se había encargado al general Colin Powell en 1987 la ejecución del *Bottom-Up review*, un estudio sobre la dimensión futura del ejército. Señaló que el combate en tierra “plantea numerosos interrogantes a los estrategas y políticos norteamericanos, pues remite al riesgo de pérdidas” (Valantin, 2008:88). Como reacción, la estrategia militar se orienta hacia la “ideología del cero muertos” durante la Guerra del Golfo de 1991. Esta estrategia retórica y de inversión en tecnología bélica a distancia permitió dar legitimidad a la actuación militar y convertir “en uno de los criterios esenciales de la victoria” la falta de muertes norteamericanas (Valantin, 2008: 88).

Durante la guerra del Golfo, tras la lección aprendida de Vietnam, se controló la información que del conflicto daban los medios. Se asignaron a determinadas tropas *media reporting teams* (“periodistas empotrados”) que informaron desde el frente bajo el escrutinio militar. De este modo se presentó el conflicto desde una perspectiva polarizada, como un “nosotros” (las democracias occidentales) contra ellos” (los totalitarismos islámicos) (Van Dijk, 1998: 5-6 en Cabrera, 2006:123). Así, los estadounidenses pudieron presenciar el combate desde el salón de casa y participar de la acción bélica como si se tratara de un videojuego por el tipo de imágenes que mostraba la CNN. Muchas eran directamente tomadas por el propio ejército, y el espectador se acostumbró a ver la guerra como lo hacían sus efectivos: desde satélites, mediante cámaras adosadas a los helicópteros o con “visión nocturna” (Gaytán, 2011) . La importancia concedida a las “bombas inteligentes” en el relato de la guerra mostraba el conflicto como “una operación donde se extirpaba una enfermedad maligna” (Cabrera, 2006:125). Era una guerra limpia y tecnológica. Se recurría a una codificación visual similar a la del cine de ciencia ficción de Hollywood logrando que se percibiera la espectacular incursión como algo aséptico y sin víctimas. La retórica del presidente Bush contribuía a la justificación de la operación por sus alusiones a la Segunda Guerra Mundial en base a “la necesidad histórica de que los agresores deban ser castigados (...) y comparaba frecuentemente a Saddam Hussein con Adolph Hitler” (McCracken y Pepper, 2005: 95).

Pese a su doble puesta en escena, televisiva y retórica, la guerra del Golfo no tuvo su reflejo en la gran pantalla por el temor de Hollywood a la respuesta social<sup>133</sup>. La operación suscitó cierta polémica por la intensidad de los bombardeos aéreos, la asimetría de los bandos implicados y la sospecha de que, aparte de la defensa de la democracia, el motivo para la guerra guardaba relación con intereses energéticos. La guerra del Golfo “no es percibida por la opinión pública norteamericana como una operación de defensa” (Valantin, 2008: 53). Todo ello llevó a Hollywood a evitar su representación, ya que era difícil “mostrarla como algo heroico sin instalarse de forma evidente en la negación de lo real, mientras que el cine de seguridad nacional necesita lo real como soporte” (Valantin, 2008: 53).

Otra estrategia del gabinete de George Bush para evitar que el “síndrome de Vietnam” siguiera afectando a la imagen del ejército había sido la de definir políticamente la acción militar como una forma de ayuda humanitaria justificando el liderazgo del país en el Nuevo Orden Mundial gracias a la superioridad de sus Fuerzas Armadas:

“Únicamente Estados Unidos tiene la capacidad suficiente para acceder a cualquier parte del mundo y salvar así millones de vidas de forma rápida y eficiente”<sup>134</sup>.

La operación militar estadounidense en Somalia de 1992 vino precedida de imágenes de somalíes hambrientos (fundamentalmente niños). Sirvieron para justificar a la nación la necesidad de intervenir en una actuación humanitaria de bajo riesgo y de aumentar los presupuestos en gastos de defensa. En este caso, debido al apoyo de los medios de comunicación a la intervención humanitaria, no se limitó la cobertura informativa como en el caso de la guerra del Golfo. Ofrecieron imágenes positivas de la llegada a Somalia de los heroicos *rangers* que distribuían la ayuda internacional. Como diría Colin Powell “la operación *Restore hope* fue un anuncio publicitario”<sup>135</sup>. Tiempo después, al llegar la ayuda de la ONU, los marines retornaron a casa y, al perderse el protagonismo del ejército estadounidense, disminuyó la importancia del carácter “benéfico” de la misión: la guerra civil somalí desapareció de los medios (Cabrera, 2006).

El rebrote del conflicto en 1993, con el ataque a las fuerzas de seguridad de la ONU y en particular a objetivos norteamericanos, llevó al gabinete de Clinton, recién instalado en la presidencia, a enviar de nuevo a las tropas de élite norteamericanas a Mogadiscio. En esta

---

<sup>133</sup> Aún así se realizaron tardíamente *En honor a la verdad* (1996) y *Tres reyes* (1999) cuyas acciones tenían lugar en el contexto bélico. Pero sus tramas poco tienen que ver con la reproducción del conflicto, siendo un drama y una comedia de aventuras respectivamente.

<sup>134</sup> Declaraciones de George Bush en Transcripts of President’s Address on Somalia, *New York Times*, 5 diciembre, 1992:4.

<sup>135</sup> Declaración recogida en *Washington Post Weekly*, 14 de diciembre de 1992

ocasión para capturar a los líderes de la milicia y evitar su control de la capital. El resultado de la operación fue muy negativo ya que perecieron 18 soldados norteamericanos y un piloto resultó secuestrado por la milicia. La única imagen que llegó a los informativos del conflicto, dado que los medios habían abandonado su cobertura en 1992, fue la del cuerpo sin vida de un soldado norteamericano siendo arrastrado por civiles afines a la guerrilla. La visión de la operación pasó a ser terriblemente negativa por conectarse el fracaso con Vietnam y mostrar de nuevo la humillación de los efectivos norteamericanos. La presión de la opinión pública ante lo que se denominaría el “síndrome de Vietmalia” (por la relación de un conflicto con el otro) forzó a que Clinton retirara sus tropas de Mogadiscio y a que el ejército norteamericano no actuara contra el genocidio de Ruanda (1994) o a que se retrasara su participación en la guerra de los Balcanes (Patterson, 2005/2006). Estos conflictos fueron silenciados en los medios y se consideraron como fruto del odio étnico tradicional, minimizando su relevancia en el contexto informativo (Cabrera, 2006).

Ante la posibilidad de ser percibida por la comunidad internacional como una nación debilitada, y ante una sociedad norteamericana dividida, más individualista y reacia a la intervención en conflictos internacionales, se hacía fundamental para mantener la estabilidad nacional la superación de la “herida de Vietnam”, el fortalecimiento de los lazos de comunidad y la identificación con sus instituciones político militares. Para lograrlo el gabinete de Clinton adoptó el recuerdo de la Segunda Guerra Mundial como estrategia política para la recuperación nacional y mejorar la relación de los estadounidenses con su aparato militar. La nostalgia por aquellos tiempos más cívicos y solidarios que se extendía entre la ciudadanía brindó un contexto social propicio al efecto que pretendía el discurso político. Ya desde 1989 se había dirigido la atención del público a actos conmemorativos de las diferentes batallas que homenajearon “la mejor hora de Estados Unidos” (McCracken y Pepper, 2005:95).

La Segunda Guerra Mundial era considerada socialmente como una “guerra buena”, una donde la unión nacional y la defensa de sus principios fundacionales logró convertir a Estados Unidos en una gran superpotencia política y económica, y en donde su acción militar en el contexto de una acción internacional coordinada fue de suma trascendencia para la finalización del conflicto y del holocausto judío. La Segunda Guerra Mundial servía como hito ideológico al país, retrotrayéndolo a un momento mítico, de unión nacional contra el Mal donde “el ejercicio de la violencia seguía un código del combate” (Dalby, 2007: 4). Allí la misión fue clara, el enemigo se distinguía claramente del civil, su ejecución honorable y el beneficio social incalculable.

Así, en el año 1995, coincidiendo con el 50 aniversario del fin de la Segunda Guerra Mundial y el 20 aniversario de la guerra de Vietnam, el discurso político se centró en recordar la trascendencia de la generosidad de los veteranos de la Gran Generación e ignoró deliberadamente todo aquello relacionado con el conflicto de Vietnam, asumiéndolo como una anomalía histórica<sup>136</sup> (Enrenhaus, 2001). El presidente elogiaba el espíritu que unió a los combatientes de 1945 en su lucha contra la tiranía, pedía al pueblo americano que siguiera su ejemplo y se uniera inspirado por los deseos y principios por los que lucharon sus padres o abuelos, y que no les defraudaran (Biesecker, 2002). La administración Clinton también autorizó la construcción del *World War II memorial* en un lugar privilegiado: el *Washington Mall*, entre el monumento a George Washington y el *Lincoln Memorial*. Para justificar la elección de su emplazamiento privilegiado y el gasto de 100 millones de dólares que supuso su construcción el presidente declaró que “servirá como recuerdo permanente de lo mucho que podemos conseguir los norteamericanos si trabajamos unidos en lugar de luchar entre nosotros” (Biesecker, 2002:394).

Todo ello hacía ver la importancia simbólica que la Segunda Guerra Mundial tendría al final del milenio en Estados Unidos y lo conflictivo que aún resultaba todo lo relacionado con la guerra de Vietnam y su permanente resonancia política. La sociedad norteamericana seguía considerándola una “guerra sucia”, en la que los motivos y la forma de intervención resultaban difíciles de juzgar por la ambigüedad de haberse aplicado fuerzas convencionales a luchar guerras no convencionales (guerrillas), a construir naciones siguiendo objetivos y estrategias opacas, y por la muerte de 58 mil estadounidenses y más de 2 millones de vietnamitas. El soldado que luchó en Vietnam resultaba un recuerdo incómodo de la complicidad del país en actos deshonorosos por no regirse por un adecuado código de conducta, pues atacó indiscriminadamente con Napalm y “agente naranja” a una población en la que no se distinguió entre civiles y combatientes (Dalby, 2007).

El anhelo nostálgico que se extendía en la sociedad norteamericana debido a los efectos del individualismo y la complejidad del panorama internacional favoreció una revisión emocional de la Segunda Guerra Mundial que no se limitó al discurso político. Ya a principios de la década algunos dramas como *Memphis Belle* (Michael Caton-Jones, 1990) o comedias como *Ellas dan*

---

<sup>136</sup> Únicamente se editó un libro, *In retrospect: The tragedy and lessons of Vietnam*, donde Robert McNamara pedía perdón por el error que cometió el país al intervenir en el conflicto asiático. En los años 1960-1968, Robert McNamara fue Secretario de Defensa estadounidense y defendió vehementemente la invasión norteamericana de Vietnam. La publicación pasó desapercibida o tuvo que ser corregida para evitar su impacto social: La segunda edición del libro incluyó un apéndice en el que numerosas personalidades especificaban que las opiniones ofrecidas por McNamara eran las suyas personales y no debían ser consideradas una disculpa oficial del gobierno de la nación (Enrenhaus, 2001 )



*el golpe* (Penny Marshall, 1991) habían recurrido al contexto de la Segunda Guerra Mundial para dar forma a la melancolía social por el sentimiento de comunidad propio de la época pero no habían tenido acogida por el público. El éxito de *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993), un drama sobre el holocausto, llevó a Hollywood a apostar por la reproducción directa del conflicto.

A partir de 1998 surgieron numerosos productos culturales basados en el recuerdo reprimido de los veteranos que reproducían la contienda (McKrisken y Pepper, 2005). La memoria y el testimonio de sus protagonistas, a quienes se entrevistaba para documentar estos relatos, legitimaban la fidelidad histórica de películas como *Salvar al soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998), *bestsellers* como *La gran generación* (Thomas Brokaw, 1998) o series televisivas como *Hermanos de sangre* (HBO, 2001). Se inició un ciclo de cine bélico nostálgico en el que un testigo presenta mediante *flashback* sus recuerdos propios o ajenos, y revive las experiencias y sensaciones de la guerra en su memoria (Pérez, 2012). Esta corriente “se personaliza y humaniza”, se aleja “de una mera reflexión de orden político” (Muruzábal et al., 2009:66) ya que en ella, la memoria y la atención a lo humano se han convertido en los medios que permiten “conectar” al espectador de hoy, incluso al ciudadano crítico, con las sensaciones de los protagonistas del pasado. A la vez realizan un homenaje póstumo desde el presente, que acaba convertido en un reconocimiento positivo de unas acciones que son algo más que personales; un conjunto en el que resulta casi indistinguible lo institucional y lo personal.

Como explica Stephen Ambrose, historiador especializado en la Segunda Guerra Mundial y consejero de la película *Salvar al soldado Ryan*, se inició una tendencia cultural que pretendía mantener vivos los recuerdos de unos veteranos de avanzada edad, que se daban cuenta de que “si no cuento mi experiencia [...] se irá a la tumba conmigo” (Schatz, 2009: 75). El éxito de *Salvar al soldado Ryan* y el estreno a simultáneo de *La delgada línea roja* (Terrence Malick, 1998) iniciaron un ciclo de cine bélico que revisó los acontecimientos más trascendentes de la Segunda Guerra Mundial a partir de historias ficticias en películas como *U-571* (2000) o *Pearl Harbor* (2001). Esto también influyó en que este conflicto bélico se convirtiera en el marco de numerosos videojuegos.

Las películas bélicas surgidas de esta corriente nostálgica obtuvieron un gran respaldo de público, demostrándose el acierto de la estrategia política y comercial por su dimensión dramática y espectacular, su orientación emocional y su adecuación al sentimiento nostálgico que invadía a la sociedad norteamericana. En ellas se releía la Segunda Guerra Mundial desde una perspectiva contemporánea que invitaba a los espectadores a superar el trauma que supuso la guerra de Vietnam mediante su identificación con los ciudadanos que a mediados de

siglo lucharon unidos por la democracia. El cine no sólo ofrece información sobre el pasado sino que nos da la orientación emocional mediante la cual debemos interpretarlo desde el momento actual. Este ciclo, encabezado por *Salvar al soldado Ryan*, “ofrece desde el presente una imagen de la identidad nacional redimida de los errores de Vietnam, y un pasado ético válido” (Enrenhaus, 2001: 321). Contribuyó a mejorar la imagen de las Fuerzas Armadas y a superar la fractura social.

Estas películas<sup>137</sup> articulan un “nuevo tipo de patriotismo” en el que el foco de atención deja de estar en la justificación ideológica de la misión para recaer en la celebración de la supervivencia o el sacrificio del soldado individual, quien trabajará en equipo como parte de una patrulla en la que se protegerán unos a otros de la guerra (Klien, 2005). Su moralidad y solidaridad permitían la reunificación nacional entorno a su figura y “resolvían el dilema ético de Vietnam” (Rasmussen y Downey, 1991:191). Su modelo se modificaría mínimamente durante la primera década de 2001 aunque entonces se procediera a representar también otros conflictos de la historia militar de Estados Unidos.

La Segunda Guerra Mundial no sólo ofrecía al cine argumentos dramáticos en consonancia con la sensibilidad del público o el contexto político, sino que permitía a Hollywood explotar al máximo la revisión de un género espectacular en el que poder desplegar todo su arsenal de efectos digitales (CGI) que tanto éxito de taquilla le estaba deportando en géneros como la Ciencia Ficción (*Terminator II*, James Cameron, 1992) o las reconstrucciones históricas (*Titanic*, James Cameron, 1995). Además, al basarse este ciclo en la reproducción de la experiencia del veterano y no en la reproducción o explicación de las causas, evolución o efectos de la contienda, se seguía optando por una línea argumental simple, basada en lo emocional, coincidente con los principios narrativos preferidos por los conglomerados del *High Concept* y se evitaba la segregación del ciudadano más crítico con la moralidad de la guerra. Esto aseguraba una taquilla masiva (King, 2002/2009).

Debido a su impresionante éxito de público y crítica, *Salvar al soldado Ryan* constituyó el ejemplo más notable sobre el que se desarrolló el nuevo modelo del cine bélico (Biesecker, 2002; Klein, 2005; Gates, 2005). Tras los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001 se siguieron produciendo cintas bélicas que reproducían la Segunda Guerra Mundial como *Enemigo a las puertas* (Jean Jacques Annaud, 2001), *La guerra de Hart* (Gregory Hoblit, 2002), *Windtalkers* (John Woo, 2002), *Banderas de nuestros padres* (Clint Eastwood, 2006) o *Cartas desde Iwo Jima* (Clint Eastwood, 2006) que mantuvieron su modelo narrativo nostálgico y su

---

<sup>137</sup> Exceptuando a *La delgada línea roja* que presenta un planteamiento más existencial y crítico.

tratamientos hiperrealista prácticamente intactos. Debido a su éxito social, las representaciones de la Segunda Guerra Mundial que ofrecieron estas películas en el cambio de milenio “fueron consagradas en sí mismas como parte de la Historia” (Beidler, 1998: 2-3).

### 3.2. Efecto social y modelo cinematográfico de *Salvar al soldado Ryan*

Entre los discursos que tuvieron lugar en el acto de inauguración del *World War II Memorial* en 2004, sólo hubo uno realizado por un personaje público ajeno a la política: el del actor Tom Hanks, que había servido para promocionar la financiación del proyecto. Su importante rol en este homenaje da muestra de la relevancia que *Salvar al soldado Ryan* tuvo para el éxito de la estrategia política de finales del siglo XX. El reconocimiento militar a la labor de Steven Spielberg por parte del ejército así lo confirma. Recibió la más alta condecoración que puede darse a un civil, así como el honor de recibir un premio de la Legión americana creado específicamente para él: el “espíritu de Normandía” (Hasian, 2001:347).

La crítica se refería a ella como “la película épica del siglo, la mejor película bélica de la historia” (Johnson, 1998:47<sup>138</sup>). Se decía de ella que conseguía “que la guerra fuera *buena* de nuevo” (Canby, 1998: E1-E3<sup>139</sup>) o que era “la primera que representaba la batalla como fue realmente, con sangre y terror” (Meacham, 1998:50<sup>140</sup>). En definitiva, “la crítica destacaba que *Salvar al soldado Ryan* era un nuevo modelo de las películas de combate sobre la Segunda Guerra Mundial porque refutaba la falta de honestidad de las películas previas del género” (Basinger, 1998).

La película obtuvo el Oscar a la mejor dirección (Steven Spielberg), al mejor montaje (Michael Kahn), al mejor diseño de sonido (Gary Rydstrom, Gary Summers, Andy Nelson y Ron Judkins), al mejor montaje de sonido (Gary Rydstrom y Richard Hymms) y a la mejor fotografía (Janusz Kaminski). Fue nominada como mejor película, mejor guión original (Robert Rodat), mejor banda sonora de drama (John Williams), mejor dirección artística (Thomas E. Sanders y Lisa

---

<sup>138</sup> Johnson, B.D. (27 julio de 1998) A private World's War. *Maclean's*. p.47. Incluido en Hasian, M. (2001). Nostalgic Longings, Memories of the “Good War” and cinematic representations in Saving Private Ryan. *Critical Studies in Media Communication*, Vol18, Nº3, pp.338-358.

<sup>139</sup> Canby, V. (10 de agosto de 1998). Saving a nation's pride of being: the horror and the honor of a good war. *New York Times*. Incluido en Hasian, M. (2001). Nostalgic Longings, Memories of the “Good War” and cinematic representations in Saving Private Ryan. *Critical Studies in Media Communication*, Vol18, Nº3, pp.338-358.

<sup>140</sup> Meacham, J. (13 de julio de 1998). Caught on the line of fire, *Newsweek*. Incluido en Hasian, M. (2001). Nostalgic Longings, Memories of the “Good War” and cinematic representations in Saving Private Ryan. *Critical Studies in Media Communication*, Vol18, Nº3, pp.338-358.

Dean), mejor maquillaje (Lois Burwell, Connor O'Sullivan y Daniel Striepeke) y Tom Hanks recibió la nominación a mejor actor. Los Globos de Oro la reconocían como la mejor película del año y a Steven Spielberg como el mejor director. También recibió diez nominaciones en los premios BAFTA (IMDB<sup>141</sup>). La industria del cine mundial reconocía el valor de todos los elementos narrativos y expresivos de esta película y sus actores se consagrarían en el panorama del *star system* Hollywoodiense.

La acogida del público también fue espectacular. Con un presupuesto estimado de 70 millones de dólares ha recaudado desde su estreno 481 millones consolidándose como la película bélica más taquillera de la Historia. En su semana de estreno en Estados Unidos (julio 1998) ingresó 30 millones de dólares demostrando la expectación y la afluencia masiva de público. Su segunda semana le había deportado unos 43 millones de dólares... para mayo de 1999 (al finalizar su explotación en salas) los ingresos nacionales totales de la película habían ascendido a casi 216 millones de dólares (IMDB<sup>142</sup>).

Su director había declarado que el propósito del film era superar los modelos de representación anteriores ya que en ellos "su propósito era tratar todo acerca de la guerra excepto mostrar lo que realmente fue vivirla" (Hertzberg, 1998:32<sup>143</sup> en Hasian, 2001: 347). La película desarrollaba:

"la obsesión de Spielberg de dar carta de fundadores a la mejor generación estadounidense, la que vivió en la Depresión y luchó generosamente -sin quererlo casi siempre- para que en el mundo hubiera democracia. No eran políticos ni militares: eran gente. Y porque eran civiles de corazón llevaron mejor que nadie esa democracia, y lucharon mejor que nadie" (Muruzábal y Grandío, 2009:76)

Para llevar a cabo una reproducción fidedigna de la experiencia de los veteranos la película se basó en entrevistas a los supervivientes, y se contó con Stephen Ambrose como asesor histórico y con Dale Dye (un capitán de los marines retirado) que sirvió como asesor militar. Spielberg, que ya había realizado varias películas entorno al tema de la Segunda Guerra Mundial como *1941* (1979), *El imperio del sol* (1987), *Always* (1989), la saga de *Indiana Jones* y *La lista de Schindler* (1993) declaraba "creo que la Segunda Guerra Mundial es el evento más importante de los últimos cien años; el destino de los *Baby boomers* e incluso de la Generación X estuvo vinculado a ella"<sup>144</sup>.

---

<sup>141</sup> [http://www.imdb.com/title/tt0120815/awards?ref\\_=tt\\_awd](http://www.imdb.com/title/tt0120815/awards?ref_=tt_awd), consultado el 28 de diciembre de 2013

<sup>142</sup> [http://www.imdb.com/title/tt0120815/business?ref\\_=tt\\_dt\\_bus](http://www.imdb.com/title/tt0120815/business?ref_=tt_dt_bus) consultado el 23 de abril de 2013

<sup>143</sup> Hertzberg, H. (1998) Theatre of War. *The New Yorker*, 27th July 1998, pp.30-33

<sup>144</sup> Five Star General, *American cinematographer online*, agosto de 1998

Por el papel que jugaron los veteranos en el proceso de documentación de la película, y porque ésta estaba dedicada a ellos, resultaba trascendental que los supervivientes de la Segunda Guerra Mundial se sintieran reconocidos en el film, tanto que, una vez estrenada, la promoción de la película consistió específicamente en mostrar imágenes del impacto que ésta producía en los veteranos (Hasian, 2001). El resultado fue impresionante, ya que “salían de la sala aturridos, alucinados, emocionados en silencio”(Cohen, 1999:35) El impacto emocional que causó en los veteranos de guerra (que tuvieron que enfrentarse al recuerdo que tanto tiempo les había costado suprimir) obligó al Pentágono a ofrecer una línea de ayuda (Hasian, 2001:339).

Según se puede deducir de la consideración de Spielberg acerca de la relevancia de la acción de los veteranos para las generaciones posteriores, el mensaje del film se dirigía a éstas. La producción pretendía ser un último hito de *fin-de-siècle* de triunfalismo americano. Se esperaba que con ella toda la generación del *baby-boom* y la Generación X, tradicionalmente críticas con la estrategia político-militar, “se arrodillara” ante el testimonio cinematográfico de sus “padres”, los veteranos de la Segunda Guerra Mundial, en algo tan representativo e histórico como la gala de los Óscars<sup>145</sup> (Doherty, 1998:68).

Tras el visionado de la película muchos espectadores reconocieron que no servía sólo a su entretenimiento, sino que era una nueva forma de comprender y reverenciar el pasado. Se recibieron cerca de 30.000 entradas sobre la película en los chats de *America Online* que posteriormente fueron recogidos en un libro (Kornbluth & Sunshine, 1999). Algunos de ellos expresan: “*Salvar al soldado Ryan* nos recuerda que NUNCA debemos olvidar los que los veteranos hicieron por todos nosotros”, “nunca volveré a perderme un desfile del día de los veteranos” o que después de ver la película “me metí por un momento en los zapatos de mi padre. Me encontré verdaderamente allí, y creo que ahora entiendo mucho mejor porqué sufría tanto cuando hablaba de lo que pasó en la playa de Omaha” (Hasian, 2001: 346). Estas declaraciones, su abultada taquilla y las críticas recibidas hacen ver que la película logró su objetivo social. Su asesor histórico resume su efecto: “Spielberg ha conseguido reconciliar a dos generaciones” (Ambrose, 1998:59).

En 1994 Robert Rodat concibió el guión de la película durante su visita a un monumento a la memoria del soldado en el que se leían los nombres de ocho hombres de una misma familia caídos en la Guerra de Secesión. Inspirado por esta historia, y en vista de la nostalgia que

---

<sup>145</sup> Lo que no se esperaba es que la gran triunfadora de la noche fuera *Shakespeare in love* en reconocimiento a la labor de Miramax por su forma de transformar la industria cinematográfica y revitalizar el cine de producción independiente mediante la creación del festival de Sundance (Avrich, 2011)

imbuía a la sociedad norteamericana, decidió trasladar el contexto de la acción a la Segunda Guerra Mundial, donde también encontró a una familia rota por la guerra: la de los hermanos Niland<sup>146</sup>. El guión fue presentado a Mark Gordon, quien lo aprobó tras once reescrituras. Llegó a manos del actor Tom Hanks quien finalmente se lo pasó a Steven Spielberg<sup>147</sup>. Él parecía el director adecuado para desarrollar el proyecto por su capacidad para realizar películas espectaculares obteniendo grandes éxitos de taquilla en el cine de entretenimiento, y por el reconocimiento artístico que había alcanzado con el reciente estreno de *La lista de Schindler*, una película comprometida, emocional y profunda. Spielberg aceptó el encargo ya que:

“yo siempre he estado interesado en la Segunda Guerra Mundial. Mis primeras películas, las que hice con catorce años, eran filmes de combates tanto aéreos como terrestres. Desde hace años buscaba una buena historia sobre la Segunda Guerra Mundial para rodarla, y cuando Robert Rodat escribió *Salvar al soldado Ryan* la encontré”<sup>148</sup>

La película se inicia en la época actual, donde un anciano acude a presentar sus respetos a un cementerio militar en Normandía. Al acercarse a una tumba concreta, echa a llorar y el sonido del mar hace que le asalten sus recuerdos de la guerra. El *flashback* que ocupará la mayor parte del metraje rehúye la trama política (las causas del conflicto) y presenta la historia ficticia de una compañía que tras superar el desembarco en la playa de Omaha recibe la orden del general Marshall de interrumpir su misión original para ir en busca del único hermano de una familia que no ha sido abatido en combate y devolverlo a casa. Su protagonista (el capitán Miller interpretado por Tom Hanks) reúne a su compañía y parten en busca del soldado. Su compañía no está de acuerdo con la misión, por poner ésta en riesgo la vida de ocho hombres con el fin de salvar a uno. Conforme avance la acción varios de ellos morirán, y Miller, que carga en su conciencia con la culpabilidad de haber hecho que les maten por aceptar la misión, comparte la visión de su compañía. Sólo quiere volver a casa, ya que cada vez que mata se aleja de quién solía ser en la vida civil. Una vez encuentran al soldado Ryan y le comunican la muerte de sus hermanos éste se niega a marcharse. Quiere seguir combatiendo “con los únicos hermanos que le quedan”. Tras un primer momento de rabia, Miller y sus hombres comprenden que quizás “salvar al soldado Ryan sea lo único decente que podamos sacar de

---

<sup>146</sup> Los hermanos Niland fueron cuatro hermanos estadounidenses de los que sólo dos sobrevivieron a la Segunda Guerra Mundial. Durante un tiempo se creyó que habían muerto tres (hasta que apareció vivo uno de ellos, que en realidad estaba cautivo de los japoneses), y por esa razón el cuarto, Frederick «Fritz» Niland, un sargento de la aerotransportada, fue enviado de vuelta a los Estados Unidos para completar allí su servicio (Pérez, 2012)

<sup>147</sup> Declaraciones de Gordinier en *Message in a Bottle*, *Entertainment weekly*, 24 de julio de 1998

<sup>148</sup> Declaraciones de Spielberg en *Five Star General*, *American cinematographer online*, agosto de 1998.

este maldito embrollo”. Eso, y que además si cumplen con la misión podrían ganarse el derecho a volver a casa. Sin embargo, durante su defensa del puente de Ramelle, necesario para ganar la guerra por ser el único acceso disponible para llegar a París, Miller y casi toda la compañía mueren. Justo antes de fallecer, el capitán le dice a Ryan “merécetelo, sé digno de esto”. De vuelta en el cementerio en el que se inició la película, el espectador comprende que el anciano es James Ryan y que sus lágrimas son debidas a la culpa que siente por haber sido el motivo de la muerte de hombres tan valiosos. Dice haber intentado vivir de un modo digno, pero al final de sus días duda de haber logrado cumplir el mandato moral del capitán Miller. Su mujer le confirma que puede estar tranquilo, tras echar un vistazo a su familia que observa la situación desde lejos.

La anécdota ficticia exige al espectador que reflexione acerca de “cuál es el futuro que le espera a este país” (Basinger, 1998) y le pregunta ¿Es la sociedad actual, esta generación, la generación del “yo”, merecedora del inmenso sacrificio que realizó la “Gran generación”? (Enrenhaus, 2001). Según la axiología del film los estadounidenses deben plantearse estas cuestiones y honrar los principios que guiaron a sus mayores; presenta al espectador un mensaje dramático muy en consonancia con el discurso político del momento.

Sus personajes, ya sean los soldados o el anciano del cementerio, dudan de la importancia de la misión que deben acometer o que se realizó por él. Aunque esto no es exclusivo del cine contemporáneo, ya que en el cine clásico también expresaban sus dudas acerca de la causa (Basinger, 1998), en esta película resulta especialmente relevante para su mensaje final que pasen de *grunts*<sup>149</sup> a estar comprometidos con la moralidad de la causa. Spielberg muestra la guerra como algo cruel y deshumanizador, es un brutal sacrificio, pero la misión moral que deben emprender los personajes logra reilusionar a un grupo resentido por la dureza de la experiencia del combate y la pérdida de compañeros. Los principios morales del soldado individual y los compartidos por el conjunto de la tropa les lleva a sacrificarse por el desempeño de una misión humana de dimensión simbólica: “salvar a Ryan”, donde no resulta casual que el nombre de origen gaélico por el que se conoce al soldado tenga como significado etimológico “pequeño rey con fuertes principios éticos o morales”.

Este arco dramático pretende servir de inspiración al ciudadano para que recupere la confianza en las Fuerzas Armadas y en los métodos que emplea. Al contrario que el protagonista cínico, reflexivo y crítico de Vietnam, el héroe contemporáneo no es una víctima más de un sistema tiránico sino un profesional heroico que quiere hacer “lo correcto”, que

---

<sup>149</sup> Se traduce como “soldados descontentos”, denominación habitual del militar de la guerra de Vietnam.

antepone sus principios morales a su propia seguridad. Estos soldados, con una mezcla de cualidades tradicionalmente masculinas como la destreza y el valor, y femeninas como la piedad o la solidaridad (una gran diferencia respecto al cine de Vietnam), y por medio de la relación fraternal con sus compañeros, recuperan el rumbo, reordenan sus prioridades, reconocen el modo en el que se puede luchar una “guerra buena”, la justa, la que sirve a los ideales americanos y la que les devuelve la ilusión y su fe en su labor. Son “hermandades” que, “pese a las órdenes”, actúan humana y heroicamente en todo momento, cuidando los unos de los otros guiados por los mismos principios. De este modo se pretende hacer al espectador consciente del valor del soldado, de la moralidad de sus acciones y de las misiones a las que sirve, reconciliándolo con la institución militar a partir de su identificación emocional con él (Gates, 2005). No en vano, Valentin (2002) titula al apartado dedicado a la lectura del film: “salvar el combate en tierra”. La experiencia del combate y la fe incondicional en la misión moral permitirá que renazca la familia nacional en forma de patrulla de la Segunda Guerra Mundial (Sugimoto, 2000: 645).

Su trama, no así su estilo, guarda una gran relación con el ciclo de combate producido durante la guerra y las películas que celebraron la victoria unos años después. Recurre a elementos ya empleados por ejemplo en *Bataan*, *Un camino bajo el sol* o *Arenas sangrientas* como la composición democrática de la compañía, sus dudas acerca de la misión y los traumas que afectan al líder (Basinger, 1998). Esto brinda al espectador un código conocido, sencillo de interpretar, y que permite mantener la trama simple. Como otros *blockbusters* y guiada por la misma finalidad, recurre al mito de “la frontera” para plantear el conflicto de los personajes (King, 2000/2009).

También en consonancia con el tono de las producciones contemporáneas, la violencia se presenta de modo tan explícito que, cuando fue a emitirse por las *networks*, 66 de las 225 emisoras afiliadas a la cadena televisiva ABC se negaron a ello por su retrato del horror de la guerra, y las que sí la emitieron recibieron múltiples reclamaciones, reabriendo el debate sobre la representación gráfica de la violencia en televisión (Riambau, 2011: 228). Sin embargo sus secuencias de combate han sido aplaudidas por la crítica porque “evitan el suspense convencional y el sensacionalismo; perturban no por ser manipuladoras sino por resultar horrorosamente francas” (Maslin, 1998<sup>150</sup> en Pérez, 2011: 812). Su secuencia del desembarco en la playa de Omaha ha sido descrita como “la secuencia más aterradora y realista de todas

---

<sup>150</sup> Maslin, J. (1998) *Saving Private Ryan*. Panoramic and personal visions of war's anguish, *The New York Times*, 24 July 1998, citado en Pérez, J.C. (2012) Salvar al soldado Ryan con 300 espartanos: Historia, memoria, mito. *Revista comunicación*, nº10, vol. 1, año 2012, pp.800-816.



las que se han hecho jamás en el cine” (Keegan en Landon, 1998:59). El terror, el dolor y el sacrificio de los hombres que murieron en la playa de Omaha presenta al espectador ante una nueva forma de “realismo”: el *hiperrealismo*.

Fiel a su objetivo de “mostrar lo que verdaderamente fue estar ahí” su estilo visual busca que el espectador viva en primera persona la experiencia de la guerra. Para ello, “la cámara, actúa en nuestro lugar, motivada por nuestro deseo de presencia” (Sutton, 2004: 383) y sigue a los personajes durante la acción, creando un fuerte lazo entre ellos y los espectadores. Su estilo documental y el tratamiento focalizado de los planos, donde el tratamiento de estos es afectado por el estado emocional del personaje, lleva al espectador al compromiso total con él. Todo ello procedente del cine de Vietnam y el periodismo televisivo, se inspira por la máxima de Samuel Fuller de “la única manera de reproducir la crudeza de la batalla es abrir fuego en el propio cine”(Valantin, 2008). Su director es consciente de que el espectador de hoy ha sido testigo de la evolución que supusieron para el cine bélico *Apocalypse Now*, *Platoon* o *La chaqueta metálica*, y que además se ha familiarizado por la información televisiva con la violencia de los conflictos armados, en ocasiones retransmitidos en directo. Por estos motivos, Spielberg opta por una enunciación expresiva que poco tiene que ver con el realismo del cine de combate clásico. La forma del discurso amplifica la percepción de la “realidad” de la experiencia del combate para que el espectador la viva como si verdaderamente estuviera allí. Es el estilo hiperrealista de la película, y no su trama, lo que resulta especialmente innovador dentro del cine bélico de combate que reproduce la Segunda Guerra Mundial<sup>151</sup>:

“Es en lo específico del cine donde triunfa Spielberg, y es ahí donde reside la fascinación que produce la media hora inicial en la que nos vemos, literalmente, *transportados* a la playa de Omaha. Imagen, sonido y montaje son virtuosamente empleados para llegar allí donde la literatura no llega en igual modo *porque no le es posible llegar*” (Arias, 1998<sup>152</sup>, cursivas del autor, en Pérez).

---

<sup>151</sup> Jeanine Basinger, autoridad académica en el estudio del cine bélico, considera que su representación de la violencia conecta con la realizada por Cornel Wilde en *Playa roja* (1967), Sam Peckinpah en *La cruz de hierro* (1977) o Sam Fuller en *Uno rojo, división de choque* (1980). Del mismo modo reclama que, aunque el cine clásico no representara gráficamente la violencia física por motivos comerciales (se adoptó el Código Hays de producción en consonancia con los gustos y mentalidad conservadora del público) sí que presentaba con realismo la violencia psicológica, y cita como ejemplo el trauma del personaje de John Wayne en *Arenas Sangrientas*. También explica como, una secuencia sin sangre como la decapitación de un soldado norteamericano en *Bataan*, pese a evitarse la imagen de la cabeza cercenada, produce un tremendo impacto emocional. Aunque reconoce el valor de la expresividad del estilo de Spielberg en esta película, argumenta que la evolución de la representación de la violencia se produce de forma acorde a la mentalidad de la opinión pública y su contexto de producción (Basinger, 1998).

<sup>152</sup> La cita procede de la crítica de la película realizada en <http://losquemataronalibertyvalance.blogspot.com/2011/12/salvar-al-soldado-ryan-o-marte.html> consultada por Pérez el 29 de enero de 2012.

Pese a que los estudios sobre la película destacan los “elementos antirrealistas como el montaje rápido y fragmentario, la discontinuidad espacial o su espectacular uso del sonido (...) con una realización en directo (...) saltando el punto de vista de los soldados norteamericanos a las ametralladoras alemanas” (Walker, 2004:125 en Pérez, 2011:811) poco se ha incidido en el estudio específico del estilo de *Salvar al soldado Ryan*, y particularmente en su uso del montaje, aunque éste haya sido muy aplaudido y ganó el Óscar en la gala de 1998<sup>153</sup>.

Otro de los elementos que se destacan del tratamiento estilístico de la película es su aspecto “histórico”. En *Salvar al soldado Ryan* el director opta por imitar el estilo de las películas documentales que se rodaron durante la contienda<sup>154</sup>. Spielberg quiso que la película se viera y se oyera de modo histórico y para ello usó negativo de poca saturación, lentes que redujeran el brillo de la imagen, munición real de la Segunda Guerra Mundial para grabar los efectos de sonido y movimientos de cámara en mano, irregulares y bruscos (Haggith, 2002:332- 353). Así, el realismo documental del film se equiparaba a las imágenes reales del conflicto provocando que el espectador concediera legitimidad histórica al relato presentado.

Los efectos digitales de la película, fundamentalmente empleados para la multiplicación de los barcos en la secuencia de la playa de Omaha, los disparos hacia cámara o los que impactan en los cuerpos de los personajes (Pérez, 2012) buscaron, además del ahorro en el presupuesto, la construcción de una sensación realista. El director explicaba:

“cuando vas a la guerra, a pesar de que los combatientes están muy lejos y a menudo invisibles al ojo, lo que vierten sobre ti tiene manifestaciones físicas, y creo que eso simboliza mucho el caos. Es una especie de obscenidad física tener esa capacidad de disparo lloviendo sobre ti. Es una bestia, y me esforcé todo lo que pude para llenar cada centímetro cuadrado de Omaha Beach, y del pueblo de Ramelle, con las manifestaciones de la guerra” (en Magid, 1998: 1).

Su tratamiento expresivo y su trama personal permiten que el film resulte polisémico (Hasian, 2001). Esto impide, como en otras películas espectaculares, la segregación del público menos permeable al mensaje ideológico (King, 2000/2009). Ha sido criticada por impedir el pensamiento crítico, por “hipnotizar al espectador sin ofrecerle las causas que llevaron al país a intervenir” (crítica recogida en Enrenhaus, 2001). Sin embargo, su estilo narrativo y cinematográfico llevó a *Salvar al soldado Ryan* a convertirse en el modelo estético y narrativo del cine bélico del periodo contemporáneo (Biesecker, 2002).

---

<sup>153</sup> Sorprende que en monografías específicas sobre la evolución del montaje como la de Ken Dancyger, su explicación se limite a atender únicamente a la estructura de la secuencia del desembarco de Omaha y a una descripción superficial de los recursos empleados.

<sup>154</sup> Esto también influyó en el cine bélico clásico, se puede apreciar en los combates de *Arenas sangrientas*, por ejemplo (Muruzábal, 2007)

### 3.3. Contexto de producción de *Black Hawk derribado*

El efecto traumático y devastador de los atentados del 11 de septiembre de 2001 llevó a los estadounidenses a apoyar masivamente la invasión de Afganistán para derrocar al régimen talibán y capturar a Osama Bin Laden. Los atentados terroristas habían supuesto un drástico fin al “síndrome de Vietnam” reuniendo a la nación en torno a un viejo conocido: “el síndrome de Pearl Harbor”. Tras un ataque letal dentro de sus fronteras los norteamericanos veían necesaria la respuesta bélica, abandonando la reticencia que habían manifestado antes esto en los años anteriores. En enero de 2002 (cuatro meses después de los atentados de Al Qaeda) un 73% de los americanos se declaraba a favor del ataque a Irak para derrocar a Saddam Hussein por los mismos motivos. Un 56% mantenía su apoyo incluso al plantearse la posibilidad de que pudieran morir cientos de americanos (Klien, 2005: 441).

George W. Bush adoptó una retórica dramática que simplificó la comprensión del mensaje institucional. Declaraba “el mundo debe responder, debe combatir el Mal en su intento de amenazar y destruir nuestras libertades básicas y nuestro modo de vida”(en Machin y Van Leeuwen, 2005:125). El objetivo de la acción estadounidense se vinculaba al Destino Manifiesto, ya que la invasión de Afganistán buscaba proteger la civilización occidental y su forma de vida (Cabrera, 2006).

Los medios de comunicación norteamericanos también recurrieron a un estilo dramático para informar de la evolución de lo que se denominó la “Guerra contra el Terror”. Se buscaba la identificación del espectador con el bando nacional mediante técnicas similares a las del relato deportivo. Presentaban el combate como una lucha espectacular entre “nuestro equipo y el contrario” (Pötzsch, 2011:88). A los soldados norteamericanos se les identificaba con sus nombres completos y se relataba su historia personal. Sin embargo el enemigo se mantenía anónimo y sin rostro. Sólo se mostraban imágenes de grandes masas hostiles, mediante tomas aéreas, nocturnas, tomadas con cámaras infrarrojas, o escondido en cuevas bajo tierra. Los únicos enemigos con nombre eran Osama Bin Laden y Saddam Hussein, a los que se acusaba del mal de América. Tampoco se planteaban las posibles razones o lógica de los atentados y únicamente se incidía en los motivos legítimos para la acción norteamericana (Pötzsch 2011). Las imágenes, la narrativa, la ausencia del adversario recuerdan al modo en el que los videojuegos reflejan la guerra: como una partida entre “buenos” y “malos”, en la que la compleja y cruda realidad de la guerra sólo sirve de contexto (Andersen, 2006; Stahl, 2010).

Como en la guerra del Golfo, se recurrió a la inclusión de reporteros en las patrullas de combate, así como se controlaba todo el material que se tomaba. Durante la guerra de

Afganistán este control de la información fue total. Se crearon para ello centros que se ubicaron en Washington, Londres e Islamabad a los que se denominó CMC (*Coalition Media Centres*). Su misión era la de producir mensajes coordinados que justificaran las acciones aliadas. Condoleezza Rice llegó a pedir a las cadenas norteamericanas que antes de su emisión editaran cuidadosamente los mensajes que Osama Bin Laden difundía por Al Jazheera (Cabrera, 2006)

A nivel audiovisual la información que ofrecía la televisión era igualmente sesgada. Se llegó a decir que muchos de los reportajes se habían diseñado como “un show televisivo para influir en la Opinión Pública” (*The New Yorker*, 2001 en Campbell, 2003: 60). Durante la Guerra de Afganistán (octubre-diciembre de 2001) se mostraron pocas imágenes de los soldados en acción por temor a una posible reacción adversa de la opinión pública a la visión directa de las operaciones. Fundamentalmente se mostraron maniobras o su preparación para el combate incidiendo en su coordinación mediante planos generales (Cabrera, 2006:133). Se particularizaba en el ejemplo de algunos mediante fotografías o imágenes previas al conflicto. También se eludía la presentación del combate mediante imágenes del Presidente y su gabinete (Cheney, Rice, Rumsfeld o Powell), los familiares de las víctimas del 11-S, el cuerpo de bomberos o los socorristas. Se repetían estampas de los efectos del terrorismo: el ataque a las Torres Gemelas, los funerales a las víctimas, la incansable búsqueda de los desaparecidos o noticias de ataques con *anthrax* que subrayaban los motivos para la actuación militar. El Islam se caracterizaba como un centro de tensión recurriendo a iconos reconocibles para la cultura occidental (escuelas islámicas, militantes, mujeres con velo, niños o jóvenes arrojando piedras). Los enemigos de la nación Osama Bin Laden, Mohammed Atta, Zacarías Moussaoui o Saddam Hussein se mostraban mediante imágenes fijas tomadas de los vídeos de sus mensajes emitidos por Al Jazheera, con el fin de evitar contribuir a la difusión de su discurso (Cabrera, 2006). Así, el relato dramático del conflicto distinguía claramente a los héroes de los enemigos. Las víctimas que se veían en los hogares estadounidenses sólo eran afganas, y se omitieron del relato informativo las que habían resultado heridas o muertas a consecuencia de la acción norteamericana (Griffin, 2004: 392).

Las primeras imágenes de la guerra de Irak (2003) siguieron esta tendencia. Mostraban el arsenal militar norteamericano, a sus tropas entrenando, imágenes del Presidente y su gabinete, y en ocasiones algunas fotos de iraquíes recibiendo ayuda humanitaria. De nuevo toda la información era controlada por el CMC y provenía de reporteros incluidos en contingentes militares (Campbell, 2003; Cabrera, 2006).

Durante la guerra de Irak se personalizó el relato mediante historias de “interés humano” para favorecer la implicación emocional de los espectadores. La que tuvo mayor resonancia fue la del rescate de la soldado Lynch. La historia se convirtió en un relato del heroísmo de la propia Lynch y de los hombres que la rescataron. El suceso acaparaba la total atención de los medios de información llegando a elaborar un reportaje especial, *Salvar a la soldado Lynch* que entroncaría con el mensaje de *Salvar al soldado Ryan*. Las imágenes habían sido aportadas por el ejército. Procedían de un vídeo editado del rescate que mostraba imágenes nocturnas de la extracción de la militar<sup>155</sup>. Todas las cadenas se esforzaron por poder ofrecer en exclusiva la entrevista con la protagonista del relato (Campbell, 2003).

La información sobre la labor de las fuerzas especiales en Irak se relataba sobre planos individuales de los soldados o sobre fotografías de su vida privada o la de su ficha de identificación militar. En esta ocasión se dieron imágenes del combate tomadas por los reporteros del CMC mediante cámara en mano o cámaras que llevaban ubicadas en los cascos que transmitían la intensidad de la situación (Knight<sup>156</sup>, 2003 en Cabrera, 2003:135). El bando enemigo se mostraba mediante planos generales que subrayaban su falta de organización y su carácter pasional por aparecer gritando consignas. También se vieron imágenes torturas o asesinatos de civiles o soldados norteamericanos. Como en la guerra de Afganistán, se mostraban imágenes del enemigo desde el aire, como puntos luminosos, mediante tecnología infrarroja o mediante fotografías y sólo se daba el rostro de sus líderes. Las imágenes que se ofrecían de ellos eran las de sus declaraciones, las que traducían su poder tiránico (la escultura de Saddam Hussein se convertiría en un símbolo de la guerra de Irak) o las de su nocivo efecto sobre la población (imágenes de hospitales caóticos, mujeres cubiertas por velos, funerales masivos e incendiarios en sus proclamas, impotencia de las ONG, etc.). Lo que no se mostró fue el efecto devastador de los ataques norteamericanos, no se dieron imágenes de ruinas o de víctimas civiles. Como en la guerra del Golfo, el asedio de Bagdad se mostró en directo mediante imágenes nocturnas (Cabrera, 2006; Campbell, 2003)

Una vez finalizada la guerra en mayo de 2003, y con el cambio de régimen político y la captura de Saddam Hussein, George W. Bush aseguró la renovación de su mandato como Presidente de los EE.UU. Su victoria sobre el candidato demócrata John Kerry fue abrumadora (ganó en 31

---

<sup>155</sup> Posteriormente un documental de la BBC desmontaría la historia indicando que no había sido secuestrada y torturada en el hospital iraquí, sino que se la había tratado por las heridas de un atropello (no de cuchillos y balas) e intentado trasladar a una base americana (Campbell, 2003)

<sup>156</sup> Knight, A. (2003) *The Battlefield of Lies: The Iraq War and the Press*, *Public record*, en [www.abc.net.au/public/s832958.html](http://www.abc.net.au/public/s832958.html) consultado por Cabrera, M. el 5 de junio de 2006.

de los 50 estados) y el récord de asistencia de votantes le reportó más votos populares que a cualquier candidato de la Historia (60.040.610 votos, el 50'7%). La opinión pública, a la vista de estos resultados, valoró el resultado y la gestión del conflicto.

Una vez finalizado el enfrentamiento bélico, los medios se vieron obligados a rectificar su planteamiento dramático y maniqueo por uno que ofreciera información sobre la compleja situación política de Oriente Medio. Esto fue debido a que tras la captura de Saddam Hussein, su juicio se dilató durante dos años y esto dificultaba su inclusión en las noticias. Al mismo tiempo, la falta de resultados en la búsqueda de Osama Bin Laden y la desarticulación de Al Qaeda no permitía su tratamiento informativo. Con el cambio de enfoque, las noticias resultaron confusas para el ciudadano medio, y éste se distanció del tema (Pötzsch, 2011). Además, se dieron a conocer las torturas a las que los soldados norteamericanos habían llevado a cabo en Abu Ghraib<sup>157</sup>, y tuvo lugar un nuevo atentado de Al Qaeda en Madrid que evidenció que la organización se mantenía activa tras la guerra. Todo ello provocó que en junio de 2004 el apoyo de la opinión pública disminuyera considerablemente. Un 39% decía notar “como la gente ya no se sentía emocionalmente involucrada por la causa”<sup>158</sup>. Los resultados negativos de la investigación sobre las reservas de armas de destrucción masiva y la colaboración de Saddam Hussein con Al Qaeda, no ayudaron a recuperar el apoyo de la opinión pública. Las noticias se habían tornado más confusas. No resultaba fácil seguir apoyando la estrategia político militar en el conflicto sin un enemigo claramente identificado (por haberse capturado a Saddam Hussein) y con un ejército y gobierno con una causa y métodos controvertidos e ineficaces (llegaría un nuevo atentado de Al Qaeda en julio de 2005 en Londres) (Pötzsch, 2011).

El contexto político y social, y el relato televisivo de la guerra, tuvieron un importante efecto en la producción de cine bélico durante este periodo. Ante la probabilidad de movilizar al ejército en una guerra contra Afganistán e Irak y conocedor del efecto social de la producción

---

<sup>157</sup> En enero de 2004 había comenzado la investigación criminal del ejército tras una denuncia anónima de un sargento norteamericano de tortura y abuso de prisioneros en las cárceles de Abu Ghraib. La noticia causó un gran impacto nacional e internacional por presentarse en abril en la CBS y en la revista *The New Yorker* las fotografías de los abusos. Supuso un enorme escándalo político y la imagen del ejército y sus contratistas militares quedó gravemente perjudicada. Desde el gobierno se argumentaba que se trataban de casos individuales y no de un comportamiento sistemático. El 30 de diciembre de 2004 el informe final del Grupo de investigación en Irak concluía que no se habían encontrado reservas de armas de destrucción masiva ni indicios de una colaboración entre Al Qaeda y el gobierno de Saddam Hussein. Estos sucesos sumados a la mala actuación en el socorro y prevención del Huracán Katrina de 2005 hundirían la imagen del Presidente George W. Bush y la imagen del ejército y las instituciones políticas quedarían gravemente dañadas.

<sup>158</sup> En las estadísticas de 2004 del Pew Research Center

de Hollywood, Karl Rove, un delegado de George W. Bush, mantuvo en noviembre de 2001 una reunión con Jack Valenti<sup>159</sup> y los productores ejecutivos de los grandes estudios<sup>160</sup> para hablar sobre la orientación del cine estadounidense en las circunstancias que atravesaba el país. La reunión fue muy diferente a la que mantuvieron los productores ejecutivos de las *majors* con Eisenhower en 1942. En este caso no se le exigió compromiso político directo, pero el mero hecho de que el gobierno mantuviera una reunión con la industria del cine y la televisión recordó a ésta su tradicional relación con aquél (Valantin, 2008). Se solicitó a Hollywood la producción de films que inspiraran un sentimiento patriótico en la sociedad de forma que se lograra su apoyo a la guerra contra el terror (Wapshott, 2001<sup>161</sup> en Klien, 2005) y la “difusión del mensaje de Bush” (McCriskin y Pepper, 2005:204).

Así, el Pentágono incentivó o asesoró nuevas series de televisión que constituyeron publrreportajes pronto definidos como *militainment* (mili-entretenimiento) como la serie dramática de la CBS *JAG*<sup>162</sup> y también la producción de determinados productos culturales que legitimaron su práctica de la soberanía y su visión de la identidad nacional (Campbell, 2003:57). El ejército también colaboró en los rodajes de películas de ficción (reduciendo la inversión de los conglomerados), se brindó asesoramiento, y los representantes de la nación asistían a los estrenos de estas películas (como en el caso del de *Black Hawk derribado*).

Paralelamente surgía en el seno de Hollywood un movimiento activista en clara oposición a la estrategia político-militar. Grandes personalidades de la pantalla (Sean Penn, Susan Sarandon, Michael Moore, etc.) convirtieron la meca del cine en:

“el epicentro de la movilización ideológica, que pretendía influir en la opinión pública a modo de contrapeso de las tesis oficiales que buena parte de los medios de comunicación difundían –en nombre del interés nacional- sobre asuntos como el reajuste de las libertades civiles o la invasión militar liderada por EEUU de Irak” (Huerta, 2008: 2).

Los artistas, directores, guionistas y técnicos que se oponían a la estrategia de la administración de George W. Bush lo hicieron desde la asociación *Artists United to Win War Without War* (“artistas unidos para ganar la guerra sin hacer la guerra”) y realizaron un manifiesto llamado *Not in Our name* (“no en nuestro nombre”). Su oposición a las medidas

---

<sup>159</sup> Presidente de la MPAA (Motion Pictures Association of America).

<sup>160</sup> Entre los que se encontraban los responsables de CBS, Viacom, Sony, Dreamworks y MGM (McCriskin y Pepper, 2005)

<sup>161</sup> Wapshott, N. (2001) Hollywood Moguls enlisted to bolster war effort. *The Times* (U.K., electronic versión), November 10, 2001 consultado por Klien, S. A. El 2 de marzo de 2004 en <http://web.lexis-nexis.com/universe>

<sup>162</sup> Gubern, R. La guerra audiovisual de Bush, *El País*, 22 de febrero de 2003. Consultado en [http://elpais.com/diario/2003/02/22/cultura/1045868401\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/02/22/cultura/1045868401_850215.html) el 17 de diciembre de 2013.

impulsadas se expresaba en las ruedas de prensa de promoción de sus films en numerosos festivales internacionales (Cannes, Berlin o Venecia) y llegó a protagonizar la gala de los Óscars de 2003 cuando Michael Moore llegó a decir “Debería avergonzarse, señor Bush, ¡Debería avergonzarse!” refiriéndose a la invasión de Bagdad que acababa de comenzar unas horas antes del inicio de la ceremonia (Huerta, 2008).

En 2001 los productos de entretenimiento y los representantes de la industria del cine volvían a ser centrales en la construcción de la opinión pública. Arnold Schwarzenegger, representante del partido republicano, se convertía en gobernador de California en 2003; a Charlton Heston le fue concedida por George W. Bush la medalla de la libertad (siendo tan conocida su faceta como actor como la de Presidente de la Asociación Nacional del Rifle), Bruce Willis llegó a ofrecer una recompensa de un millón de dólares a quien aportara información sobre el paradero de Osama Bin Laden y de los responsables del atentado del 11 de septiembre. Decía “no lo hago sólo por nuestro país. Lo hago por todo el mundo” (Declaración recogida en Huerta, 2008: 2)

El apoyo inicial de la opinión pública a la estrategia contra el terrorismo planteada por la administración Bush se plasmaba por ejemplo en el abucheo al equipo artístico de *Buffalo soldiers* (2001) en el Festival de Sundance por ofrecer una perspectiva crítica de la institución militar, o en las declaraciones de Ridley Scott (británico) “los americanos lo hacen todo, el resto de países no se involucran. Toda la comunidad internacional debería participar en estas incursiones (...) ninguno estamos a favor de la guerra, pero a veces es necesaria<sup>163</sup>”.

Tras los atentados del 11 de septiembre, Hollywood actuó con cautela a la hora de estrenar los films que tenía previstos. Dos meses después de la reunión mantenida con Karl Rowe en noviembre de 2001 se decidió retrasar en el estreno de muchos films y la modificación de diálogos y secuencias para no herir a una sociedad debilitada por el impacto de los atentados<sup>164</sup>. Productores como Jerry Bruckheimer y el responsable del reality show *Cops* se unieron al esfuerzo bélico mediante la creación de seis episodios de una hora (*Profiles from the frontline*) en los que se podía acceder a imágenes de los soldados norteamericanos en Afganistán que estaban vetadas a los periodistas controlados por la CMC. El Pentágono restringía la actividad de la prensa al mismo tiempo que apostaba por programas de

---

<sup>163</sup> comentarios del director en el DVD

<sup>164</sup> Los casos más conocidos fueron el retraso del estreno de *Daño colateral* (una película en la que Arnold Schwarzenegger encarnaba a un hombre que vengaba la muerte de su mujer e hijo en un atentado terrorista) y la retirada de la circulación de la campaña promocional de *Spiderman* en la que se podía ver cómo el hombre araña capturaba a unos ladrones gracias a una red tejida entre las dos Torres Gemelas (Huerta, 2008: 2)



entretenimiento (Campbell, 2003, 61-62). La solicitud de colaboración del gabinete de George W. Bush también supuso el adelanto de films que sirvieran a la causa intervencionista y propició el resurgimiento del género bélico. La sintonía entre el planteamiento de los productores ejecutivos y la Oficina de Enlace del Pentágono fue absoluta durante la mayor parte del periodo debido al apoyo a la intervención armada de la opinión pública.

Igual que la información televisiva, el cine bélico evitó la representación directa de los combates que se libraban en Afganistán e Irak. Aunque se siguieron realizando películas sobre la Segunda Guerra Mundial que incidían en la importancia de la unión nacional ante la adversidad, se presentaron otros conflictos como el de Mogadiscio (*Black Hawk derribado*) o Vietnam (*Cuando éramos soldados*, -Randall Wallace, 2002-) que resultaban más contemporáneos y se relacionaban con el tipo de guerra urbana o de guerrillas que estaban teniendo lugar en ese momento. Aunque las películas sobre la Segunda Guerra Mundial mantuvieron su éxito, éste fue más tibio que en el periodo anterior a los atentados del 11 de septiembre. A modo de ejemplo, la serie *Hermanos de sangre* que reproduce las acciones de la 101 aerotransportada en el frente europeo fue estrenada unos días antes del atentado (el 9 de septiembre) y su elevada audiencia de 10 millones de espectadores se redujo tras cuatro semanas a 6 millones. Al coincidir su emisión con los primeros pasos de la “guerra contra el terror” el público la percibió como “un conflicto antiguo (...) y anacrónico” (Schatz, 2002: 76). Su éxito fue mayor en Europa.

La respuesta del público norteamericano al cine de género bélico durante los primeros años del milenio varió en consonancia a la evolución de la opinión pública acerca de la estrategia político-militar. Las películas que triunfaron en taquilla en este periodo fueron las adaptaciones de cómics protagonizadas por superhéroes (*Spiderman*, *X-men*, *Batman* etc.). La acogida del cine bélico resultó en todo momento más tibia que en otros episodios marcados por la acción militar (Huerta, 2008). Con la guerra tan presente en la televisión y el discurso político es de suponer que el espectador estadounidense era más proclive a atender a conflictos fantásticos protagonizados por héroes del cómic que le eran familiares de su adolescencia o juventud, que a aquéllos en los que verdaderamente había luchado su ejército.

El cine bélico contemporáneo que presenta un mensaje favorable a la estrategia político-militar se caracteriza por mantener el foco humano que impuso el modelo de *Salvar al soldado Ryan* unos años antes<sup>165</sup>. Esto además coincidía con el tratamiento que la televisión concedía a

---

<sup>165</sup> Durante este periodo también se produjo un cine bélico crítico en consonancia con los planteamientos ideológicos de aquellos directores, actores y productores que no apoyaron la estrategia político-militar que respondió a los atentados del 11-S. Estas películas fueron *Jarhead. El infierno espera* (Sam Mendes, 2005) o *En el valle de Elah* (Paul Haggis, 2007) que reflejaron la Guerra del Golfo y la Guerra de Irak respectivamente.

los reportajes informativos sobre las acciones de los soldados norteamericanos. De modo similar al discurso político y a su reflejo televisivo, son películas en las que se justifican las intervenciones militares sin cuestionarse los motivos de las mismas, quedándose con que, más allá de que el conflicto sea justo o no (sea el que sea), los hombres que luchan ahí están haciéndolo por los motivos correctos (Gates, 2005).

La construcción del compromiso emocional con los protagonistas es su principal objetivo. El soldado es un profesional capaz de las mayores hazañas con tal de realizar un buen trabajo (cumplir la misión y volver a los suyos) pero que será capaz de enormes sacrificios con tal de garantizar lo que considera fundamental: sus principios morales básicos y los de su unidad (Wetta y Novelli, 2003). Sus héroes son idealistas que tienen que luchar lo que ellos creen que es una guerra justa. Esta capacidad moral y de sacrificio personal del soldado del cine contemporáneo ofrece una imagen más femenina del ejército. No es extraño que el estereotipo físico del soldado se haya dulcificado y aniñado respecto al empleado por los modelos anteriores, ya que es en la juventud donde se forma el carácter y la masculinidad del soldado poniendo en juego su idealismo. El soldado contemporáneo es la mezcla adecuada entre los valores femeninos (idealismo, moralidad, optimismo, sacrificio) y los masculinos (violencia, instinto etc.). Matt Damon o Josh Harnett (protagonistas de las dos películas que se analizan a continuación) representan el ideal contemporáneo de la juventud. Son ellos los que inspiran a los personajes mayores a hacer lo correcto, y no al revés. Actores que antes encarnaban personajes típicamente masculinos como Bruce Willis<sup>166</sup> o Mel Gibson<sup>167</sup> se dulcifican volviéndose sensibles e idealistas por efecto de aquello que los personajes jóvenes les enseñan: recuperan la juventud perdida del mismo modo que lo hará la identidad nacional puesta en entredicho en Vietnam (Gates, 2005). Se presenta el proceso de purificación de los mandos militares o de los miembros de la compañía corruptos o confusos, lo cual traduce la renovación generacional de los estamentos militares y la de la confianza del ciudadano en sus instituciones (Jacobson, 2002).

Este ciclo es “una parte integral en la producción de espacios geopolíticos en los que se construye la identidad de héroes y villanos y en donde se caracterizan las naciones peligrosas en la era de la Guerra al Terror” (Shapiro, 2005 en Dalby, 2007:4). Siguiendo el modelo de la película de Spielberg e inscribiéndose en la tendencia general del cine de espectáculo, su reproducción de la guerra se hace de modo hiperrealista y se centra en la construcción de la

---

<sup>166</sup> En La guerra de Hart

<sup>167</sup> En Cuando éramos soldados

sensación del espectador (King, 2000/2009). Su carácter espectacular “promueve una respuesta visceral para evitar una evaluación racional de lo que se presenta” (Klien, 2005:432). Como el discurso político y televisivo, su planteamiento narrativo recuerda al relato deportivo o al videojuego, afianzando la identificación del espectador con el bando protagonista y haciendo desaparecer al enemigo o desdibujando su caracterización y motivos para actuar (Machin y Leeuwen, 2005; Pötzsch, 2011).

### 3.4. Efecto social y modelo cinematográfico de *Black Hawk derribado*

Uno de los estrenos que se vieron adelantados tras los atentados del 11 de septiembre sería el de *Black Hawk derribado*. Aunque la película ya estaba en proceso de producción desde marzo de 2001, su planteamiento encajaba con la necesidad de justificar la intervención en lugares como Afganistán e Irak y reunir a la nación en apoyo de las Fuerzas Armadas. El objetivo de obtener la nominación a los Óscars de ese año fue otro de los motivos por los que se decidió estrenar la película en cuatro salas de Estados Unidos el 18 y el 28 de diciembre de 2001; su estreno masivo tendría lugar en enero de 2002. Su director, Ridley Scott señaló en una entrevista que creyeron oportuno adelantar su estreno “dada la visión heroica que ofrece el film de los soldados norteamericanos” y porque la sensibilidad del público respecto al asunto de la guerra beneficiaba comercialmente a la película<sup>168</sup>. Su productor, Jerry Bruckheimer declaraba “es un momento en el que sentimos una tremenda necesidad, una urgencia tremenda por hacer algo” (en Campbell, 2003:61<sup>169</sup>). Las posibilidades dramáticas del suceso representado y no sólo el contexto político contemporáneo a su estreno marcaron la elección de su productor por apostar por el género bélico .

“Hollywood no dejará de hacer cine de guerra tras el 11 de septiembre. Da igual lo que ustedes lean o lo que se diga. El cine bélico es un género que no desaparecerá. Quizá desaparezcan las películas tipo *Rambo* pero poco más. Es pronto para decirlo, pero seguramente se hará también una película sobre el 11 de septiembre ¿Por qué no, si hay una buena historia? Una televisión está ahora mismo preparando una película sobre aquel día, concretamente sobre el avión que cayó en Pensilvania”<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> Ridley Scott en declaraciones a Fernández-Santos, E. en Ridley Scott relata el traumático fracaso de las tropas de Estados Unidos en Somalia, *El País*, 24 de enero de 2002. Entrevista consultada en [http://elpais.com/diario/2002/01/24/cultura/1011826801\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/01/24/cultura/1011826801_850215.html) el 23 de enero de 2014.

<sup>169</sup> Bruckheimer en *Los Ángeles Times*, noviembre de 2001.

<sup>170</sup> Jerry Bruckheimer, en declaraciones a Fernández-Santos, E. en Ridley Scott relata el traumático fracaso de las tropas de Estados Unidos en Somalia, *El País*, 24 de enero de 2002. Entrevista consultada en [http://elpais.com/diario/2002/01/24/cultura/1011826801\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/01/24/cultura/1011826801_850215.html) el 23 de enero de 2014.

La oportunidad política y militar que suponía el film -y el apoyo del ejecutivo- se puede apreciar en el número y tipo de personalidades que acudieron a su estreno en Washington en enero de 2002. Se contó con la presencia del Vicepresidente de los Estados Unidos Dick Cheney, el Secretario de Defensa Donald Rumsfeld, el Subsecretario del Departamento de Defensa Paul Wolfowitz, el General John M. Keane, el General Eric Shinseki y el General del cuerpo de Marines Peter Pace (entre otros destacados políticos y militares). Thomas White (Secretario del Ejército) expresaba en la presentación del film que el *slogan* promocional y *leitmotiv* de la película “que nadie quede atrás”, era también apropiado “para los soldados que sirven a la patria en todo el mundo y particularmente en Afganistán”. White declaraba sentirse orgulloso de que en el film se apreciara “el mismo coraje y el mismo espíritu desinteresado que vemos hoy en Afganistán y en cualquier otro punto donde intervengan los soldados norteamericanos”<sup>171</sup>.

Karl Rove ya había visionado el film en un pase previo de la Casa Blanca. Lo había considerado apropiado para la sensibilidad de los estadounidenses tras el atentado. También se enviaron copias para levantar la moral de las tropas norteamericanas desplegadas en Afganistán (Lisle y Pepper, 2005). Jerry Bruckheimer declara en el material promocional de la película que durante su producción llegaron incluso a plantearse añadir unos rótulos finales que explicaran que el resultado de la operación de Mogadiscio y la retirada de tropas fueron consideradas una muestra de debilidad, y que permitieron indirectamente las masacres de Ruanda y Kosovo, así como propiciaron que Al Qaeda se planteara los atentados del 11-S. Finalmente se decantaron por la prudencia eliminando estos rótulos, ya que un comentario político podía suponer que la película fuera considerada como propaganda directa y repercutiera negativamente en la taquilla.

Ya desde su diseño, la película contó con el apoyo del ejecutivo y el ejército. Su productor explica que durante el rodaje de *Pearl Harbor* consultó al Pentágono y al secretario de Defensa acerca de su valoración de la compra de los derechos del libro de 1997 de Mark Bowden *Black Hawk Derribado*<sup>172</sup>. El General John M. Keane declaraba que Jerry Bruckheimer entró en su despacho y le dijo “General, voy a hacer una película de la que se podrán sentir orgullosos”<sup>173</sup>.

---

<sup>171</sup> Thomas White en declaraciones realizadas en el estreno en Washington del film en enero de 2002. Recogidas en Army declares Black Hawk Down “authentic”, *American Forces Press service*, US. Department of Defense, 16 enero de 2002

<sup>172</sup> En los comentarios de Ridley Scott y Jerry Bruckheimer incluidos en el DVD.

<sup>173</sup> Army declares Black Hawk Down “authentic”, *American Forces Press service*, US. Department of Defense 16 enero de 2002

El libro ya había gozado del respaldo del ejército. Su publicación inicial en 1994 en forma de serie periodística para el *Philadelphia Inquirer* se había basado en el recuerdo de familiares y veteranos del conflicto bélico – por no haber existido cobertura periodística del mismo una vez llegó la ayuda de la ONU-. Además, su publicación episódica y su extensa documentación realizaban un relato dramático muy preciso, que además de mantenerse fiel a los hechos transmitía lo desgarrador de la situación. La posibilidad de realizar comentarios en su publicación online (el *Philadelphia Inquirer* fue pionero en esta forma de difusión) permitió que se corrigieran algunos detalles sobre el relato de la operación que se incluyeron en la novela publicada en 1997; por lo general dichos comentarios provenían de bases militares (Bowden, 2000: 27). Bruckheimer, que ya conocía lo que suponía solicitar la colaboración del ejército tras su experiencia en *Top Gun*, *Pearl Harbor* y *Armageddon*, obtuvo el total respaldo del ejército cuando les fue presentado el guión escrito por el autor de la novela. Salvo algunas modificaciones importantes como la eliminación de la referencia a John Stebbins (quien tras ser condecorado con la Estrella de Plata por su actuación heroica en la batalla de Mogadiscio se encontraba en prisión por pederastia), la modificación de una secuencia (aquella en la que Hoot mata jabalíes) y la eliminación de alguna referencia a soldados en activo, el ejército confió en el proyecto (Robb, 2006). Jerry Bruckheimer explica:

“La clave son las negociaciones. No tienes por qué negociar, pero si no lo haces te quedas sin su ayuda. Si pensamos que va a poner en peligro la integridad del film, no negociamos. Si ellos creen que su imagen va a salir perjudicada, tampoco lo hacen. Digamos que existen varias maneras de negociar sin transigir en exceso para que ellos se sientan a gusto y tú puedas conseguir lo que deseas” (en Robb, 2006 : 106)

La aprobación de la Oficina de Enlace del Pentágono supuso la colaboración absoluta del ejército y algunos miembros del gobierno para la producción de la película. Se calcula que la colaboración del Departamento de Defensa ahorró a la producción tres millones de dólares. El Pentágono aportó cien efectivos para entrenar a los actores del film en técnicas y principios militares o para participar en el rodaje del film como asesores o dobles de acción en algunas secuencias. También contribuyó aportando armas, vestuario, vehículos militares y lo más importante: los helicópteros *Black Hawk* (imprescindibles para el planteamiento documental del film, sólo estaban en su poder). La labor diplomática del Pentágono, la Casa Blanca y algunos congresistas fue fundamental para obtener el permiso del reino de Marruecos para el rodaje de sus secuencias de acción. Cuenta Bruckheimer en sus comentarios a la película<sup>174</sup> que al no existir un tratado militar entre Estados Unidos y Marruecos, su gobierno consideraba

---

<sup>174</sup> En comentarios incluidos en el DVD de Ridley Scott y Jerry Bruckheimer

que la irrupción de los helicópteros y cientos de efectivos militares en territorio marroquí podría equipararse a una intervención militar. Una vez resuelto este inconveniente diplomático Bruckheimer recibió los helicópteros. El hecho de que los *Black Hawk* que aportó el Pentágono se llamaran *Gladiator* y *Armageddon* da a entender la provechosa relación que mantienen Bruckheimer y las Fuerzas Armadas desde el éxito de *Top Gun*.

La finalidad de Jerry Bruckheimer y Ridley Scott al elegir representar un conflicto de resultado y valoración polémica fue “sacar a la luz lo que esta gente hace por nosotros en cualquier parte del mundo”<sup>175</sup>. Jerry Bruckheimer expresó a este respecto en el estreno de la película que “la prensa dio a entender que la operación en Mogadiscio había sido una debacle, queríamos corregir esa impresión”<sup>176</sup>. Una vez estrenado, el ejército valoró el carácter revisionista del film positivamente. El General Keane y algunos de los veteranos que participaron en el combate real (el Sargento Eversmann, el oficial de aviación Rodney Shamp, y el Sargento de Primera Clase Jeff McLaughlin) coinciden en que la película proporciona una impresión precisa y real de lo que ocurrió el 3 de octubre de 1993, además de brindar al espectador la posibilidad de experimentar las emociones, el sentimiento de camaradería, los valores y la profesionalidad de los hombres que allí lucharon. Según McLaughlin “es bueno que la gente pueda ver lo que realmente fue aquello”<sup>177</sup>.

La película *Black Hawk derribado*, en palabras de su director, “trata sobre cómo los Estados Unidos intervienen en Somalia para frenar un genocidio. La película transcurre en sólo 24 horas, y nadie sale bien parado: todos mueren” (no literalmente, añadimos). Quiere mostrar “que la guerra es una mierda de la que nadie se salva”<sup>178</sup>. Según Ridley Scott el film presenta la realidad del combate, ofreciendo la posibilidad de experimentar la guerra al espectador (evitándole el trauma real de los soldados) y que comprenda que un combate conlleva la pérdida potencial de hombres. El análisis retórico de William B. Parrill (2011) concluye que su mensaje es “la guerra es así, asúmelo” (p.114).

En consonancia con la estrategia política anterior (superar el trauma de Vietnam mediante la recuperación de la imagen pública de las Fuerzas Armadas) y apremiados por legitimar la

---

<sup>175</sup> Comentarios incluidos en el DVD de los veteranos que participaron como consejeros militares en la producción de la película; y de Ridley Scott y Jerry Bruckheimer.

<sup>176</sup> Jerry Bruckheimer en declaraciones realizadas en el estreno en Washington del film en enero de 2002. Army declares Black Hawk Down “authentic”. *American Forces Press service*. US. Department of defense 16 enero de 2002

<sup>177</sup> Army declares Black Hawk Down “authentic”, *American Forces Press service*. US. Department of defense 16 enero de 2002

<sup>178</sup> Vidiella, R. Ridley Scott: “Toda la tecnología y las armas de EE.UU. y la CIA no sirven para nada”, *20 minutos*, 2008. Consultado en <http://www.20minutos.es/noticia/425741/0/ridley/scott/entrevista/> el 23 de enero de 2014.

respuesta a los ataques terroristas del 11-S, la lectura que realiza *Black Hawk derribado* del combate de Mogadiscio incide en que el resultado de la incursión fue debido a la política de Washington y no a la ejecución de la operación por parte de las Fuerzas Armadas. Se les apremió para lograr la obtención de Aidid sin tener en cuenta las circunstancias reales de la región y se impidió actuar a sus Fuerzas Armadas contra la tragedia humanitaria que se vivía en Somalia por miedo a parecer demasiado agresivos<sup>179</sup> (Klien, 2005:433). La metodología de los cuerpos *rangers* y *delta* nunca se cuestiona, su valor profesional y humano, y la dimensión ética de sus hombres se destaca por encima de todo convirtiendo la batalla en una victoria moral americana.

Su éxito de taquilla (desbancando en el *ranking* a eventos cinematográficos como la adaptación de *El señor de los anillos. La comunidad del anillo*) permitió que durante casi un mes la película liderará la cartelera. Su presupuesto había sido de 92 millones de dólares y sus beneficios nacionales fueron de 108.638.745 dólares (Parrill, 2011: 114). Fuera de Estados Unidos el film sólo generó 64.350.906 dólares por ser percibido como “excesivamente patriótico” (en palabras de Ridley Scott que lo expresa en sus comentarios del DVD con enfado por la reacción de su país natal –Reino Unido–). La taquilla de sus dos primeras semanas en cartel batió records de recaudación dentro de Estados Unidos. Sus resultados reflejan que “con el 11-S fresco en la memoria de los ciudadanos, y con los soldados siendo movilizados en Afganistán, los americanos estábamos ansiosos de ver a nuestra élite militar llevando la verdad y libertad americanas al mundo”(Machin *et al.*, 2005:126).

La crítica coincidió al alabar el intenso realismo del film y su capacidad para transmitir con autenticidad el horror del suceso bélico representado, pero detectó que se realizaba desde una perspectiva sesgada del acontecimiento. Elvis Mitchell del *New York Times* decía que se privilegiaba un “patrioterismo que llegaba a sugerir racismo”, Philip Strick de *Sight and Sound* consideraba que la película no proporcionaba información suficiente sobre el contexto histórico del conflicto dejando confusos los motivos para la intensa respuesta somalí articulando “toda una serie de clichés” y J. Hobberman de *The Village Voice* consideraba que el film era demasiado “gore” y confuso y hacía surgir dudas acerca de la inteligencia militar y sus procedimientos (Parrill, 2011: 110-111).

Algunos críticos como Mike Clark de *USA Today* incidieron en la “irónica sincronía cinematográfica” del film con la situación bélica que atravesaba el país. A este respecto Mark Bowden (escritor de la serie periodística y la novela en las que se inspiró la película y autor

---

<sup>179</sup> El film acusa en menor medida a la mala inteligencia local de la que se dispuso.

inicial de su guión) argumenta que la película permite que el público tome sus propias conclusiones, “los periodistas buscaban si era propaganda, pero en el film no decíamos qué había que pensar”<sup>180</sup>. Su director se defendía de esta acusación diciendo:

“La película me interesó desde el principio porque el libro describía la esencia de lo que es una guerra moderna, una guerra urbana, sin trincheras, en la que la inteligencia juega un papel muy importante. Quería contar una historia sin adornos, sin filtros románticos. No quería ofrecer respuestas, sólo preguntas (...)”<sup>181</sup>

Otras críticas fueron más favorables. Roger Ebert del *Chicago Sun Times* describió el film como “un relato preciso de lo que es ser uno de los soldados que vivieron el combate”; David Denby del *New Yorker* destacó que la película transmite la fortaleza de unos hombres que se sacrificaron los unos por los otros en una incursión “excepcionalmente noble, pero fallida (...) de la que el país debería sentirse orgulloso”(Parrill, 2011:112). Estas lecturas coinciden con la finalidad de la producción: su director explica en los comentarios del DVD “es una película sobre el valor de unos soldados, unos soldados que al final no piensan en naciones; piensan en el compañero que se muere a su lado y al que tienen que salvar”. El director británico y su productor Jerry Bruckheimer insisten en que no glorifica la guerra, sino que pretende que el espectador experimente el horror del combate; en concreto el que se vivió en esta acción bélica histórica.

Las valoraciones del film que figuran en su página web de IMDB, dejan ver que, independientemente de la valoración ideológica que los espectadores hacen del film (muchos critican su tono excesivamente patriótico) el público valoró su forma de transmitir la crudeza de la experiencia del combate: “no hay diálogo, historia de amor, sólo la realidad brutal de sus escenas de combate, la cruel realidad de la guerra”<sup>182</sup>, “te hace sentir en el centro de la guerra [...] logra que con cada disparo el público se agache para no ser alcanzado”<sup>183</sup>, “realmente sentí esta película, la confusión, el miedo, la desorientación y el horror de los soldados me eran tangibles. Al final estaba emocional y mentalmente exprimido”<sup>184</sup>, “creo que es lo más aproximado a la verdadera sensación de la guerra, te deja pensando en lo que debió

---

<sup>180</sup> En declaraciones recogidas en los comentarios en DVD de Mark Bowden y Ken Nolan.

<sup>181</sup> Ridley Scott en declaraciones a Fernández-Santos, E. en Ridley Scott relata el traumático fracaso de las tropas de Estados Unidos en Somalia, *El País*, 24 de enero de 2002. Entrevista consultada en [http://elpais.com/diario/2002/01/24/cultura/1011826801\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/01/24/cultura/1011826801_850215.html) el 23 de enero de 2014.

<sup>182</sup> BettieTeese, 26 noviembre 2004 (fuente: IMDB)

<sup>183</sup> Edward Douglas, 12 enero 2002 (fuente: IMDB)

<sup>184</sup> Ptheus, 18 enero 2002 (fuente: IMDB)



ser aquello”<sup>185</sup>, “el montaje y la planificación están tan bien ejecutados que te hacen sentir que estás ahí con ellos: te abren los ojos”, “su intención es sumergirte en ese mundo y hundirte la cabeza en él hasta que grites desesperado por poder tomar aire”<sup>186</sup> o “cuando ves esta película sientes una verdadera conexión con esos jóvenes que siguen adelante para cumplir con su trabajo [...] ahora respeto mas que nunca a los soldados norteamericanos: gracias a todos por las buenas causas por las que lucháis en todo el mundo”<sup>187</sup>.

La película ha generado muchos estudios retóricos que coinciden con la crítica especializada y la valoración popular.

Según estos, el film busca que el espectador rectifique su visión del hecho histórico y de las intervenciones militares, “refleja un mundo que requiere de la intervención heroica” (Dalby, 2007: 6). Pese a la pretensión de su director de realizar un relato “desde una perspectiva neutral” (Lisle *et al.*, 2005 en McCrisken *et al.*, 2005: 205) la película legitima la intervención norteamericana y confirma una visión tradicional de la identidad nacional por encima de su compromiso con la reproducción histórica. En ningún momento cuestiona la moralidad de la intervención o expone las consecuencias que la batalla tuvo en la política internacional o en la relación de Estados Unidos con la ONU (McCriskin *et al.*, 2005).

Sigue el modelo iniciado por *Salvar al soldado Ryan*, en el que mediante la identificación con el soldado de a pie y la experiencia del film como *simulacro* de la guerra se logra un efecto catártico en el espectador (Klien, 2005; Dalby 2007). Para forzar la identificación con el bando norteamericano sólo presenta su punto de vista, son los únicos personajes que reciben una caracterización familiar y una planificación individualizada. Los planos generales destacan que componen un conjunto homogéneo y sincronizado. Sus muertes son las únicas que se reproducen expresivamente y en detalle (Machin *et al.*, 2005; McCrisken *et al.*, 2005; Pötzsch, 2011). Su protagonismo se debe a que la película define la naturaleza moral y la esencia del guerrero, quien se rige por un estricto código ético, fruto de las circunstancias extremas que atraviesa (Dalby, 2007).

La película descarta la visión somalí, da únicamente una descripción de su situación pero no de las razones que la provocaron. El enemigo es abstracto e indiferenciado, y se niega su condición de ser humano (Pötzsch, 2011). Se le concede la forma narrativa de *masa a defender*

---

<sup>185</sup> Shea Bennett , 6 octubre 2002 (fuente: IMDB)

<sup>186</sup> Secondtake, 26 julio 2010 (fuente: IMDB)

<sup>187</sup> Otra76, 17 enero 2007(fuente: IMDB)

y *masa de la que defenderse* y se realiza una “negación del asesinato de los segundos” (Levinas, 2002:516). Se muestra al enemigo mediante un montaje rápido, confuso, en planos generales de grandes grupos amenazantes que se dirigen hacia el espectador, mediante imágenes nocturnas, tomadas mediante radar o cámaras de infrarrojos, o en planos cenitales en los que los somalíes se presentan “como puntos”, se cosifica al enemigo y lo convierte en algo abstracto (Machin *et al.*, 2005; Pötzsch, 2011). Esta planificación resulta equivalente al tratamiento audiovisual de los programas informativos de la guerra del Golfo o de los que emitía la televisión para mostrar la guerra de Afganistán (a simultáneo con el estreno de la película). Además, la muerte del enemigo no se presenta del mismo modo que la de los americanos. Resulta mucho menos trágica o detallada; se presenta de modo similar a la “violencia de cómic de series de televisión como *El equipo A*”, los enemigos son como “hormigas que son aplastadas por la suela de un zapato” (McCracken *et al.*, 2005: 192).

El contexto político se plantea en el prólogo de la película, donde se culpa de la situación del país a los señores de la guerra somalíes, y a Aidid en particular, y presenta a los norteamericanos como solución a ello. Se establece desde el principio una visión que impide cuestionar la legitimidad de la acción militar (Lisle *et al.*, 2005). Además, desde que se inicia el combate, se privilegian “la sensación y el espectáculo sobre el pensamiento crítico o la reflexión” (McCracken *et al.*, 2005:194). El desarrollo narrativo o los diálogos desaparecen para construir una emoción visceral. El montaje rápido, sus *leitmotiv* musicales que caracterizan claramente a los personajes como “buenos” o “malos” y su presentación estética de la violencia impiden al espectador distanciarse de la acción como para poder cuestionar la intervención o los motivos para la acción y únicamente puede aceptar el mensaje (Lisle *et al.*, 2005).

Su impacto emocional reside en que el diseño de sus secuencias de combate guarda una estrecha relación con el de los videojuegos de guerra. Machin y Leeuwen (2005) y Pötzsch (2011) comparan su discurso con el de varios videojuegos de guerra y concluyen que comparten una misma fórmula. Presentan el contexto sociopolítico como marco a la acción, realizan una caracterización simple y escueta de personajes que invita al espectador a seguir el estereotipo con el que más se identifique para “vivir” el combate, y su desarrollo por fases se hace a través de diferentes puntos de vista individualizados. El enemigo se presenta como una “masa” y el enfrentamiento con él permite al espectador/jugador “vivir” el “simulacro” del conflicto y que se alinee inmediatamente con los principios que rigen las Fuerzas Armadas. Ridley Scott decía de la película que su experiencia “es igual de emocionante que la guerra,

pero sin la culpabilidad por matar o ver morir a otro ser humano real”<sup>188</sup>. Los investigadores se cuestionan si, como los videojuegos<sup>189</sup>, el tratamiento que se hace del enemigo puede contribuir a desensibilizar a la sociedad ante la realidad de la guerra para convencerle de su absoluta necesidad.

Algunas valoraciones del público recogidas en IMDB reflejan estas mismas consideraciones, “no hay desarrollo de personajes ni argumento, sólo un *collage* de secuencias dinámicas, de la guerra rodada como un anuncio publicitario”<sup>190</sup> o “es como jugar a un videojuego”<sup>191</sup>.

*Black Hawk Derribado*, siguiendo el modelo de *Salvar al soldado Ryan*, se fundamenta en el estímulo emocional y presenta sus combates como *atracciones*, con el fin de construir la sensación de la guerra. Este ciclo de cine bélico contemporáneo seduce a todo tipo de espectadores por su estética verosímil y su reproducción de la experiencia del combate, y hace poco evidente su mensaje ideológico mediante la eliminación de las causas para la intervención militar o sus consecuencias de largo alcance (McCriskin *et al.*, 2005). Con un desarrollo literario escaso, resulta difícil localizar el mensaje político del film y por ello “es necesario un nuevo idioma para determinar cómo funciona su ideología, no sólo en *Black Hawk derribado*, sino en el conjunto de *blockbusters* de espectáculo” (Lisle *et al.*, 2005 en McCriskin *et al.*, 2005:208). Y ese “idioma” es la forma de su discurso, cuyo diseño emocional propicia que el espectador asuma como propio el código moral y las creencias de los personajes.

Los estudios sobre *Salvar al soldado Ryan* y *Black Hawk derribado* coinciden en atribuir a su diseño espectacular la responsabilidad de su efecto emocional e ideológico, y en señalar que su montaje, planificación y diseño de sonido se configuran como estímulos que llevan al espectador a experimentar la guerra en primera persona y a eliminar la posibilidad del distanciamiento necesario para la reflexión crítica. Esta investigación, partiendo de las consideraciones que se han recogido en este capítulo al respecto de las dos películas, busca el “nuevo idioma” de su técnica formal.

---

<sup>188</sup> Comentario de Ridley Scott en el DVD.

<sup>189</sup> Comparten la consideración de que los videojuegos son “simulaciones virtuales de la guerra en los que el jugador aprende a matar pero no a responsabilizarse de sus actos. Uno experimenta la muerte pero no sus trágicas consecuencias” (Der Derian, 2001: xvi). Algunos autores como Der Derian (2001), Ottosen (2009) y Andersen y Kutri (2009) se preguntan acerca de las consecuencias de que millones de ciudadanos del mundo se desensibilicen ante la realidad de la guerra por su disfrute diario mediante este producto de ocio.

<sup>190</sup> Zeki sadic, 6 febrero 2002 (fuente: IMDB)

<sup>191</sup> Hissingsid, 4 febrero 2003 (fuente: IMDB)

Por ello se propone una metodología de análisis inspirada en la desarrollada por S. M. Eisenstein en sus escritos para determinar las estrategias del discurso del cine bélico contemporáneo responsables de lograr el compromiso del espectador con el mensaje de las películas escogidas que se ha desarrollado aquí; es decir: hallar los recursos de planificación, sonido y montaje que tienen una función expresiva y significativa.



## **4. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN**

Cuando se hace una película “se está tratando de aprender una lengua extranjera, pues se trata de un lenguaje único que sólo se habla en esa película concreta” (Murch, 2003: 56), pero aún así se emplean recursos similares a los de otros filmes que permiten, mediante un análisis intertextual, obtener conclusiones acerca de la producción de un determinado periodo. En esta investigación se estudian las películas *Salvar al soldado Ryan* y *Black Hawk derribado* con el objetivo de que la comparación de los resultados de su análisis específico sirvan a la definición del código expresivo del cine de espectáculo contemporáneo, y en particular a la del género bélico. Aunque este análisis no es tan exhaustivo como el que realizaron Bordwell, Staiger y Thompson acerca del periodo clásico, ya que consta del estudio de sólo dos películas, sí sirve como punto de partida a una pretensión similar.

El cine contemporáneo de espectáculo busca privilegiar la experiencia, busca introducir al espectador en la acción que se presenta en la pantalla, bien para maximizar su disfrute, bien, como en el caso del cine bélico, para además transmitir un mensaje político o social. En este periodo, el diseño del montaje, la planificación o la ambientación sonora tienen una importancia crucial. Se responsabilizan de conseguir el compromiso emocional del espectador sobre el que se construyen las películas contemporáneas. Su desarrollo argumental permite la empatía con ellos a un nivel lógico, por equivalencia entre su caracterización con la personalidad del espectador, pero su planificación y montaje logran introducirle virtualmente en la acción y que padezca las mismas emociones o siga sus mismos razonamientos. Por eso, resulta particularmente importante atender a las técnicas de montaje y planificación que se presentan en el cine espectacular y, debido a esto se han elegido como objeto formal de la investigación.

Como se ha podido ver en el apartado sobre las características de estilo del cine contemporáneo, éste se define de un modo general y no se especifican estrategias concretas de montaje o planificación empleadas por esta corriente cinematográfica más allá de la importancia concedida a la inmersión del espectador, su mayor nivel expresividad, de fragmentación y ritmo, su heterogeneidad en el tratamiento de los planos o la ruptura de las normas clásicas. Aquí se pretende acceder a la enumeración de las técnicas específicas compartidas por estas películas con la finalidad de lograr, mediante su comparación, un catálogo de recursos empleados por el cine contemporáneo, y en particular por el género bélico.

Los estudios que se han consultado acerca del cine de guerra contemporáneo se centran en su grado de fidelidad histórica, en la relación de su mensaje con el contexto sociopolítico de su momento de producción o en la similitud o diferencias de su planteamiento narrativo con el de modelos anteriores; atienden sobre todo a cuestiones de su desarrollo literario o de su puesta en escena. Más allá de una descripción genérica de su estilo audiovisual, no existen tratados acerca de sus estrategias concretas. Por ello, aquí se pretende cubrir esa carencia. Aún así, para poder confirmar que el conjunto de la producción bélica contemporánea norteamericana emplea los recursos que se detecten en estas dos películas será necesario un análisis del resto de los filmes de este periodo que no se realizará aquí. Esto será todavía más imprescindible para poder proyectar los resultados al conjunto del cine de espectáculo, así que las conclusiones finales de esta investigación deben entenderse como unos resultados provisionales en cuanto a su proyección al resto del género o macrogénero. Sí son exhaustivas en lo que a la definición del sistema compartido por estos films se refiere.

Muchos teóricos y cineastas detectan la influencia de Eisenstein en el cine contemporáneo, más centrado en la acción que en el argumento, más interesado en el efecto emocional que en proponer abiertamente la reflexión del espectador mediante el diálogo. Pero estas afirmaciones se sostienen sobre descripciones generales, y por ello aquí se pretende determinar exactamente cuáles son las técnicas definidas en la producción teórica del autor soviético que se emplean actualmente en Hollywood.

El motivo por el que se ha optado por el estudio de la producción bélica para analizar la relación entre las técnicas del cine de espectáculo y las de Eisenstein es porque en este género el compromiso emocional del espectador con los personajes se dirige a hacerle partícipe de un determinado mensaje político o social. En el caso del ciclo contemporáneo, la mayor parte de estudios coinciden en que son el montaje, el tratamiento sonoro y la planificación los responsables de transmitir el mensaje ideológico por encima del argumento o el diálogo. La forma del discurso logra un impacto visceral en el espectador que anula su capacidad crítica al no poder “salir” de la representación por su compromiso emocional con el protagonista y su modo de percibir la realidad. Esto le lleva a asimilar la axiología de la película y a no cuestionarla. Este planteamiento de buscar un efecto emocional que logre un cambio ideológico lleva a esta investigación a confirmar su interés por las estrategias empleadas por este ciclo bélico, ya que coinciden con el modo que Eisenstein buscaba transmitir su mensaje ideológico y lograr una catarsis en el espectador -salvo la cuestión del compromiso específico con el protagonista (Eisenstein no recurría generalmente a personajes sino a “tipos” sociales)-. Esto lleva a considerar que el cine contemporáneo bélico parte de un planteamiento

dramático y analítico en donde se han incorporado las técnicas de Eisenstein para hacer menos evidente su intención pragmática -al recurrir en menor medida a los discursos de los personajes- pero en donde sus estrategias de planificación y montaje sirven para transmitir eficazmente su mensaje al espectador al construir una conexión personal, emocional y moral con ellos. Esta redefinición de la finalidad de sus técnicas es lo que se pretende estudiar aquí.

Ya se ha aludido a la tendencia de Hollywood de repetir determinadas fórmulas o modelos narrativos de éxito con el fin de minimizar su riesgo empresarial. Así, la comunidad académica detecta que el ciclo contemporáneo combina características propias del modelo clásico con otras del modelo de Vietnam. En las conclusiones finales de la investigación se reflejan aquéllas que se detecten en estas películas concretas.

También se destaca en los estudios precedentes a esta investigación, que el ciclo bélico contemporáneo repite la fórmula de *Salvar al soldado Ryan*. Por ello se ha elegido esta película como objeto material del estudio, por constituir el modelo en el que se ha basado el cine bélico norteamericano a partir de 1998. La elección de *Black Hawk derribado* se debe a la mínima importancia de su argumento y diálogos, y a la centralidad que en ella tiene el combate, que dura más de dos horas, rompiendo los cánones tradicionales del cine bélico. Ambas películas recibieron el Óscar al mejor montaje en sus años respectivos de producción.

Los combates en estas películas funcionan como *atracciones*, tal y cómo las definía Eisenstein. Se privilegia la sensación emocional del espectador por encima del desarrollo del relato. Por ello, no sólo se realiza un análisis general de los recursos empleados en la película sino que se particulariza en el estudio de una de las secuencias de combate de cada film. En concreto se estudia el desembarco en la playa de Omaha de *Salvar al soldado Ryan* (secuencia 2) por ser su escena más valorada por la comunidad académica, la crítica y el público, y porque más allá de una descripción general de su estilo, tampoco se han descrito sus estrategias concretas de montaje. En el caso de *Black Hawk derribado* se ha optado por escoger el fragmento que muestra el inicio de la operación Irene (la partida de *rangers* y *deltas* hacia Mogadiscio para iniciar la misión hasta el momento en el que ésta ha de modificarse por el derribo del helicóptero que da nombre al film -escenas 30 a 45-). Aparte de la relación de la estructura narrativa del film con la de los videojuegos, o de la influencia que sobre su estilo ha tenido la forma del relato informativo televisivo, no se han localizado estudios que atiendan a su estilo de planificación y montaje y que describan sus técnicas específicas, y menos aún a un nivel microanalítico de sus escenas de combate.



Estas secuencias suponen el primer contacto del espectador con el combate en cada película, suponen su primera experiencia de la guerra, y marcan el estilo del resto de las secuencias de acción de cada película. Por ese motivo han sido elegidas: porque determinan absolutamente la trayectoria del espectador durante el resto del film al obligarle a introducirse en la acción junto con los personajes y porque logran su compromiso emocional que se mantendrá a lo largo de cada film.

La hipótesis que se pretende demostrar en esta investigación es que en estas películas, y sobre todo en las secuencias de acción, se emplea un sistema de planificación y montaje expresivos, que se diseñan y articulan en torno a una *dominante emocional o temática* para lograr la comprensión del subtexto y el compromiso emocional y moral del espectador. Para lograrlo se recurre a *esquemas* gráficos, sonoros, estructurales y rítmicos que simplifiquen la lectura simbólica de sus fragmentos y que se emplean y distribuyen a lo largo de las secuencias de modo tendencioso, tal y cómo los empleaba S. M. Eisenstein, y no simplemente respondiendo a la fórmula canónica del sistema analítico.

También se pretende demostrar que dentro de la continuidad tradicional que rige el montaje norteamericano, actualmente se hace más evidente la fragmentación por la heterogeneidad en el tratamiento de planos y fragmentos y el empleo de colisiones cualitativas o la yuxtaposición. Esto, además de favorecer el ritmo, lo que busca es destacar el motivo emocional o temático específico de cada segmento y dirigir la atención del espectador hacia él. Aunque los diálogos y acciones siguen sirviendo de marco narrativo para la interpretación de las escenas, son estas rupturas del estilo general de las secuencias lo que acusa el subtexto al que sirve el relato cinematográfico, lo que permite su interpretación. La continuidad física que suaviza las percepciones de las rupturas de estilo no es algo ajeno a la producción de S. M. Eisenstein. Éste no sólo recurría a yuxtaposiciones y colisiones ilógicas o entre elementos extradiegéticos, cuestión más conocida de su producción (como por ejemplo en *Octubre*), sino que fundamentalmente diseñaba colisiones entre cuadros de contenido diegético – asociaciones lógicas-, aunque eliminara los planos puente que sirvieran a la continuidad directa (como por ejemplo en la secuencia de las escaleras de Odessa de *El acorazado Potemkin*). Éste es el estilo que prevalece en las secuencias de acción espectaculares del cine contemporáneo. Las secuencias más sentimentales o reflexivas presentan un planteamiento más convencional dentro de la producción norteamericana, pero también se diseñan siguiendo *esquemas* que dirigen la trayectoria del espectador y *colisiones* que destacan el *motivo* de cada escena y que clarifican su misión comunicativa.

Este estudio pretende, no sólo describir las técnicas de montaje y planificación que definen el sistema del cine bélico contemporáneo a partir de estas dos películas, sino que por encima de todo pretende reclamar mayor atención al estudio académico del montaje. Como ya se ha visto en el primer apartado del marco teórico, las metodologías de análisis que se emplean actualmente, la narratología o el *découpage* cuantitativo, únicamente permiten describir su estilo general, el tipo de asociaciones que se emplean, o definirlo en función de sus recursos mayoritarios. Aquí se reclama que debido al valor significativo del montaje de tipo expresivo, y en particular el que adquiere en el cine bélico contemporáneo, es necesaria una metodología que permita acceder a la plusvalía de sentido o emoción que aporta cada plano o corte de una secuencia. Se propone aquí una metodología basada en la que empleó S. M. Eisenstein en dos de sus escritos en los que defendía el valor de las técnicas empleadas en sus obras. Ésta es la finalidad última de esta investigación, contribuir modestamente a los estudios de montaje mediante una metodología de análisis adecuada a la función expresiva que adquiere el montaje y la planificación en el periodo contemporáneo.

El estudio no sólo atiende al sistema de montaje, sino que escruta todos los aspectos del film: estructura, personajes, tipo de escenarios, reproducción temporal, objetos simbólicos, fotografía, tratamiento sonoro o musical. Se considera esto necesario, ya que el montaje es la reescritura de una puesta en cuadro y una puesta en escena que han sido definidas con anterioridad. El montaje no sólo se define por el momento de un corte, sino por la selección de planos específicos y contenidos que se deciden presentar correlativamente. Además, debido a que uno de los objetivos es demostrar que sirve para transmitir un mensaje ideológico, es necesario atender a los elementos del guión o puesta en escena que también sirven a dicho fin. Si no, el análisis retórico del montaje carecerá de fundamento.

Para analizar cada dimensión del film, ya sea de contenido o de discurso, se emplea la metodología que se ha desarrollado a partir del principio general que emplea Eisenstein para explicar su obra *El acorazado Potemkin*, a la que ya se aludió en capítulos anteriores. Su esfuerzo teórico no llegó a definirla específicamente. Se comenzó a establecer un paralelismo entre ambos casos (el mío y el de Eisenstein), pero hubo que desarrollarlo para hacerlo aplicable a otros elementos que no se mencionan siquiera en sus artículos.

Como ya se ha explicado, su sistema de análisis se basa en atender a los momentos de ruptura y colisión. Según su teoría del montaje dialéctico esto puede darse en el contenido de los cuadros, en su configuración, en su duración, en su forma de asociación, o entre fragmentos, y

por ello se considera válida para acceder a todos los elementos que componen el film. Además se considera sencilla de aplicar, sistemática y exhaustiva.

Los momentos en los que no se producen cambios y las estructuras se mantienen estables, permiten detectar la unidad orgánica de la secuencia o del film, los esquemas habituales que definen su sistema expresivo. Los cambios en el estilo general en el tratamiento del film o dentro de una secuencia permiten detectar los momentos que el cineasta destaca en ellas, y acceder así a su motivo emocional o temático y a su finalidad pragmática específica.

Se pretende mostrar cómo esta metodología permite seguir la trayectoria emocional y lógica que se ha dispuesto para el espectador ideal. De este modo se podrá dar respuesta a la afirmación de Lisle y Pepper de que en estas películas existe un “nuevo lenguaje” para la transmisión del mensaje ideológico. Se podrá sostener la interpretación retórica del film a partir de pruebas no sólo narrativas, sino expresivas, cuya lectura resulta más difícil por su carácter polisémico. En un cine menos narrativo esto resulta fundamental.

El estudio de *Salvar al soldado Ryan* y *Black Hawk derribado* parte de un proceso de documentación sobre el contexto sociopolítico, industrial y de recepción de los filmes, así como de las conclusiones retóricas obtenidas por otros análisis de estos textos. Los resultados más relevantes se han articulado en el capítulo precedente. La finalidad de esta fase del estudio es evitar la contaminación subjetiva del análisis cualitativo, ya que la interpretación retórica de la misión de cada recurso expresivo resulta difícil por su carácter simbólico. De este modo se ha definido el sistema de producción norteamericano del momento 1998-2001 y qué contexto sociopolítico y militar (dado el género elegido) conforman la visión y el *background* del espectador ideal en el momento de la recepción cinematográfica. La relación tradicional entre la meca del cine, la oficina de enlace del Pentágono o el discurso político obliga a tener en cuenta que el mensaje artístico y su sistema estilístico pueda estar condicionado por la colaboración con la estrategia nacional. En el caso de los films seleccionados se ha contado con la ayuda del ejército y el ejecutivo norteamericano, pero aún así, su mensaje y forma narrativa se ha adecuado fundamentalmente al espectador contemporáneo. Su principal objetivo es comercial y artístico, y por ello se han definido según la tendencia estilística más popular o teniendo en cuenta la valoración de la opinión pública al respecto del tema de la guerra o de las Fuerzas Armadas en su momento de producción. Por ello se ha recogido en el apartado anterior la reacción social que cada película suscitó y el criterio de la opinión pública acerca de la estrategia político-militar de cada momento.

Anteriormente se ha atendido a la evolución del género bélico con el fin de determinar las características de otros modelos cinematográficos que puedan reinterpretarse o reutilizarse en estas películas contemporáneas, así como se ha descrito la finalidad que tenían en el periodo clásico, del *New Hollywood* o *High Concept*. Sólo así se puede determinar a qué responde la recuperación de esos recursos en el momento actual.

Tras el proceso de documentación, se ha procedido a dos tipos de análisis: uno de las películas completas al que se denomina macroanálisis dialéctico, y otro de los combates previamente mencionados, al que se denomina microanálisis dialéctico. La finalidad de uno y otro es diferente, aunque sea imprescindible acudir a las dos para definir el sistema de funcionamiento del film.

Para iniciar este proceso, se han digitalizado las películas mediante un programa de edición no lineal (*final cut*). Se han realizado cortes que señalen los que aparecen en el film, y se ha segmentado la película en secuencias dramáticas. Esto generalmente ha correspondido con el inicio y final del conflicto desarrollado (aunque éste pueda tener lugar en diferentes espacios) o con el inicio y término de una melodía de acompañamiento. También se han señalado los diferentes bloques o escenas que las componen siguiendo un criterio apropiado a la estructura particular de cada película.

*Salvar al soldado Ryan* es una película compuesta por muy pocas secuencias dramáticas en donde cada una abre y cierra un conflicto. Son de gran duración, y algunas se construyen a partir de escenas separadas por elipsis, un notable cambio de estilo, una nueva fase del combate, un cambio de localización (dentro del lugar en donde se encuentren los personajes), de protagonista o de focalización. Por ello, hay algunas secuencias identificadas con un número y una letra. Cada letra permite distinguir las escenas de las que se compone la secuencia dramática.

*Black Hawk derribado* presenta el caso opuesto. Las secuencias dramáticas son más cortas y hay muchas más que en el anterior film. La mayor parte se construyen mediante acciones en una localización principal e insertos de personajes en otras localizaciones, y por ello estas secuencias no se han dividido por escenas. Sin embargo existen otras que combinan las situaciones de numerosos personajes en diferentes localizaciones que se organizan por escenas según la fase de la misión en la que se encuentren. En este caso los segmentos se han identificado por una letra como en el caso anterior.

Esta segmentación es fundamental para el estudio del ritmo de cada film, ya que a más escenas, bloques, o cortes por unidad de tiempo, mayor será el *tempo* de la secuencia.

También será indispensable para el análisis de su estructura, ya sea a nivel general, o por cada secuencia.

Los macroanálisis y microanálisis dialécticos se presentan en el tomo anexo a esta investigación y se recomienda proceder a la lectura de cada uno antes que a la de las conclusiones que se presentan en los apartados 5 (análisis de *Salvar al soldado Ryan* y del combate) y 6 (análisis de *Black Hawk derribado* y del combate), ya que éstas se refieren a la numeración de secuencias o de planos allí consignada.

El macroanálisis dialéctico identifica cada secuencia dramática del film mediante un número correlativo, y una descripción breve del contenido de cada una, similar a las sinopsis que se manejan en las escaletas de guión o en los desgloses de rodaje. Después se presenta una imagen de ésta a escala en donde se aprecia el primer fotograma de cada corte y la duración relativa de cada uno: es una representación del *timeline* habitual de los programas de edición. La imagen de cada secuencia es idéntica a la visualización que se obtendría de ella durante su montaje. Esto será de utilidad de nuevo para detectar los *esquemas rítmicos* empleados en ella, ya que la representación gráfica del tiempo y la duración de los planos en una secuencia simplifica la tarea. Si la secuencia se divide en escenas, cada una presenta su propio *timeline* y se presenta conforme termina la descripción de la anterior. En todo caso se consigna al principio del análisis de cada secuencia dramática su código de tiempo de inicio y de final.

En una tabla separada y también incluida en el anexo tras cada macroanálisis, figura la duración de cada secuencia dramática, su número de cortes y la DMP de cada una (Duración Media de los Planos). Su duración da idea de la porción de tiempo que ocupa en la película, algo fundamental para detectar la atención que se dedica a ese suceso dentro del metraje, y también para detectar su ritmo estructural (contrastes en duración entre segmentos). Su número de cortes también permite estudiar el grado de atención que ha recibido una secuencia, y la DMP establece el *tempo* de la misma, lo que da idea del grado de tensión que se pretende del espectador<sup>192</sup>. La definición del *tempo* de cada secuencia permite detectar qué planos sobrepasan dicha DMP o cuáles resultan más breves. Esto permite definir la velocidad media de lectura que emplean los espectadores en cada secuencia o acto. Si un plano se destaca en duración sobre el resto, supone que su contenido tiene especial relevancia, ya sea porque tiene un valor simbólico y para decodificarlo es necesario mayor tiempo, o bien porque su brevedad pretende sorprender al espectador e impactar emocionalmente en él. Una

---

<sup>192</sup> La DMP se calcula dividiendo la duración de la secuencia entre el número de cortes que presenta.

duración mayor también puede suponer que se pretende provocar suspense, expectación o tensión contenida. Gracias a los datos de esta tabla se han podido elaborar gráficos que permiten detectar los momentos más relevantes del film (los que son más largos o tienen un mayor número de planos) y sus secuencias más intensas emocionalmente (con menor DMP). Estos gráficos figuran en las conclusiones particulares al macroanálisis de cada película.

El macroanálisis continúa mediante el relato dialéctico de la secuencia. Esto es, una descripción del contenido y la forma del discurso de la misma en la que se atiende únicamente a sus momentos de cambio. Se han descrito a simultáneo, tal y como van sucediendo en la secuencia. Es decir, se describe el plano inicial, su contenido y apariencia, y se continúa por la explicación de aquello que ha cambiado respecto al plano anterior, y así sucesivamente. Esto permite seguir la trayectoria emocional o lógica del espectador durante el visionado ya que se van señalando los esquemas que ha de identificar en el mismo orden en el que lo haría él para comprender lo que se presenta en pantalla. También se sugiere la posible finalidad de los contrastes o su lectura retórica.

La interpretación del sentido de cada uno se realiza en función de esquemas gráficos, de montaje o rítmicos generales (como por ejemplo las normas clásicas), intertextuales (referencias de género o de sistema contemporáneo) o particulares (los que se emplean regularmente en el texto, y se convierten en guía para la comprensión, emoción o interpretación del espectador). Aún así, en este punto del estudio, se incluyen pocas interpretaciones de la finalidad de los contrastes, ya que esto se reserva para los apartados 5.1 y 6.1, para no interrumpir en exceso la descripción dialéctica de las secuencias.

En cuanto al contenido se ha atendido a:

- ⇒ Personajes que figuran en el plano
- ⇒ Sucesos relevantes
- ⇒ Frases de diálogo destacadas
- ⇒ Espacios u objetos relevantes o destacados por la planificación, su posible interpretación simbólica de tenerla

En el plano de la forma del discurso se ha atendido a:

- ⇒ La puesta en escena:
  - tono, tipo de iluminación, textura de la imagen
  - cambios de posición de los personajes, movimiento interno
- ⇒ la puesta en cuadro:

- tamaño, composición, angulación, perspectiva, profundidad de campo, movimiento de cámara.
- Tratamiento sonoro
- Focalización narrativa, punto de vista.

⇒ la puesta en serie:

- velocidad de los planos (ralentizados, acelerados o congelados)
- tipo de corte (en continuidad, yuxtaposición, *jump cut*, saltos adelante o atrás, sincrónico a efecto de sonido o música, saltos de eje)
- duración de los planos o frecuencia de los cortes
- presencia de música y relación con imagen
- esquema rítmico o tipo de montaje

Además, en esta descripción se hacen algunas referencias a la posible *dominante* o *motivo* de la secuencia, la intención que ha guiado los cortes de la misma (destacar un elemento, el razonamiento de un personaje, su impresión emocional). También se indica su relación con alguno de los temas que van surgiendo en la película y la trayectoria que se pretende que siga el espectador ideal (empatía emocional con algún personaje o conjunto de ellos, experiencia inmersiva, reflexión, suspense, sorpresa, expectación, etc.). De nuevo, con el fin de no interrumpir demasiado la lectura del análisis dialéctico, esto se desarrollará en mayor medida en las conclusiones al análisis. Las conclusiones de esta parte de la investigación siguen una especie de cascada, en la que las primeras alimentan y ayudan a deducir y conformar las del nivel siguiente.

Una vez finalizado el macroanálisis dialéctico se han elaborado las conclusiones sobre cada película en los apartados 5.1 y 6.1 de esta investigación. Se han articulado dividiéndose por epígrafes que atienden a cada aspecto del sistema del film:

1. Sinopsis
2. Escaleta
3. Estructura del film y nivel de fragmentación
4. Tema
5. Personajes. Caracterización, arco dramático y objetos simbólicos que le identifican
6. Tiempo y espacio. Desarrollo temporal de la película, momentos tratados expresivamente en su desarrollo temporal. Escenarios de la película, estilo escenográfico y lectura simbólica de los mismos

7. Objetos simbólicos
8. Planificación de la película. Tipo de enunciación. Esquemas gráficos: punto de vista, tamaño, composición y perspectiva (y profundidad de campo), movimiento interno/externo de los planos, angulación, tratamiento fotográfico
9. Montaje. Uso de la continuidad y la yuxtaposición. Uso del sonido y música. Esquemas de montaje rítmicos y estructurales.
10. Esquemas y colisiones significantes que señalan los motivos temáticos del film.

En los apartados dedicados al contenido de la historia se detectan los temas de la obra y los elementos de su tratamiento literario y de puesta en escena que acusan los motivos del texto y su finalidad comunicativa. En los apartados dedicados a la planificación y el montaje de la película se describe su estilo general. Su finalidad es detectar los esquemas gráficos, sonoros, rítmicos y estructurales que se emplean en el texto, para elaborar un catálogo de las líneas maestras del estilo del film. Esto es necesario para posteriormente realizar la lectura plano a plano del montaje de las secuencias de combate que se realizará en el microanálisis y para realizar la comparación con los esquemas empleados por el otro film. En el último apartado se particulariza en determinados usos constantes de sus esquemas y colisiones presentes a lo largo del texto en los que los recursos de planificación y montaje señalan específicamente los temas de la película. Esto permite demostrar que ciertos esquemas gráficos y de montaje tienen específicamente la misión de subrayar las ideas que componen el mensaje final del film.

El microanálisis dialéctico que se presenta en el tomo anexo atiende a las secuencias de combate escogidas. Siguiendo la misma tónica que los análisis de Eisenstein, se analiza corte a corte cada escena atendiendo a las diferencias en el tratamiento de cada cuadro respecto al del anterior. Del mismo modo que en el macroanálisis, se sugiere la posible finalidad del contraste y una lectura retórica de la función pragmática del mismo teniendo en consideración la de los esquemas ya empleados por la obra, los esquemas de género, los esquemas compositivos habituales en el cine norteamericano contemporáneo o de las normas clásicas. Como en el macroanálisis, se intenta interrumpir lo menos posible la descripción de planos y se reserva su interpretación para los apartados 5.2 y 6.2. En el tomo anexo, tras el microaná

El desembarco en la playa de Omaha de *Salvar al soldado Ryan* se ha subdividido en escenas que atienden a las diferentes órdenes de Miller, las fases de la misión o un cambio en su



tratamiento estilístico notable, ya que la secuencia presenta unidad espacial y temporal. Se identifica cada escena mediante su numeración en la película seguida de una letra. En el caso del estudio de la Operación Irene de *Black Hawk derribado*, la división en escenas responde a cambios marcados en la melodía de acompañamiento o cambios en la fase de la operación presentada, ya que en numerosos momentos una acción continuada o una operación se ofrecen en diferentes localizaciones. Cada escena se identifica con la numeración con la que se la denominó en el macroanálisis.

A continuación se sitúa la imagen a escala de la escena dividida por cortes (refleja la duración relativa de cada uno, un *timeline*). Se ha empleado una escala idéntica para representar cada secuencia o escena que componen el combate. Para clarificar el análisis de la Operación Irene, debido a que se combinan por montaje alterno las situaciones y focalizaciones de múltiples personajes, se presenta el *timeline* dividido por pulsos dramáticos atendiendo a la progresión narrativa de la secuencia coral. Se han identificado con un número al margen.

Esto no se aplica a las secuencias en las que un solo personaje es el vehículo de continuidad o en las que su focalización determine el esquema rítmico (aunque se inserten otras situaciones). De ahí que en el microanálisis del desembarco en la playa de Omaha de *Salvar al soldado Ryan* no se haya procedido en ningún caso a separar los *timeline* por pulsos dramáticos. Esta segmentación de la representación gráfica de las secuencias por pulsos dificulta que se aprecie el esquema rítmico de éstas, así que sólo se ha seguido en *Black Hawk derribado*, tras determinar que con el cambio de bloque narrativo se altera su patrón rítmico por servir a otro motivo emocional o temático. Aunque también ocurra esto en las escenas de *Salvar al soldado Ryan* o en las secuencias que transcurren en continuidad en *Black Hawk derribado* (de ahí que existan diferentes pulsos que estructuran la secuencia), se ha preferido no segmentar la representación gráfica de estas secuencias para respetar la focalización mayoritaria del protagonista de cada una y por considerarse que los bloques dramáticos responden a su evolución dentro de la escena.

Seguidamente se pasa al análisis de su estructura. En este caso se divide cada escena según los pulsos dramáticos que presenta. Esto es, los puntos de desarrollo del conflicto planteado. También se consideran separadamente cambios en localización, de protagonista, en su tratamiento estilístico o en su focalización, o en donde exista una cesura clara. Junto con cada pulso dramático, se presenta una mínima sinopsis de éste seguida de las estructuras de montaje o la intención pragmática (suspense, inmersión, sorpresa, expectación, etc.) que hacen que el fragmento se perciba como un punto del suceso diferente al anterior. La

numeración de cada bloque se corresponde con la empleada en la segmentación del *timeline* (si responde a una secuencia de focalización múltiple).

A continuación se ofrece un estudio del ritmo. Aquí se consigna la duración de la escena, el número de cortes que presenta, su DMP y se señala su relación respecto al ritmo previamente empleado por la secuencia dramática. Luego, se indican los planos que contiene cada pulso dramático según su lugar en la escena, seguidos de su numeración en el conjunto total de la secuencia (planos 1-15, 201-215 del total, por ejemplo). Se explican los esquemas rítmicos empleados por cada pulso u otros recursos utilizados en la escena que afectan a la sensación rítmica, así como se señalan los planos más destacados en duración respecto a su *tempo* habitual (DMP). Esto es fundamental para detectar su motivo emocional o temático.

Finalmente se presenta un estudio de las colisiones cualitativas que suponen los cambios de plano en la secuencia. Se agrupan por pulsos dramáticos y se repite la sinopsis con la que se identificó al segmento en el estudio de la estructura y ritmo de la escena. En el análisis de las colisiones cualitativas se ha analizado corte a corte la escena con la finalidad de mostrar cómo se dirige la lectura del espectador, su respuesta emocional y su razonamiento, a partir de los esquemas empleados por cada plano y los contrastes entre estos.

El estudio plano a plano presenta una imagen de referencia de cada uno (su fotograma inicial) y se procede a la descripción de su contenido y forma, reflejando únicamente aquello que hace que un plano difiera del anterior o del tratamiento general de la escena. Cada corte se identifica con un número correlativo. Se sugiere la finalidad del contraste y su posible lectura retórica (aunque esto se presenta de forma más desarrollada en las conclusiones particulares al combate). Se han atendido a los mismos elementos que en el macroanálisis dialéctico.

En el caso de planos que presentan movimientos de cámara se ofrecen los fotogramas más identificativos de su recorrido junto con un símbolo cuyo sentido se especifica en la leyenda incluida al final del tomo anexo. Se distingue entre panorámicas, acercamientos o alejamientos (*travellings* o desplazamientos irregulares), barridos y *zooms*. Los fotogramas que sirven para representar los planos en movimiento se disponen uno al lado del otro. También se presentan correlativamente los planos que compongan una subestructura.

Tras el microanálisis se presenta la tabla de análisis cuantitativo que permite estudiar la velocidad de progresión de la secuencia (DMP y duración de las escenas) y su nivel de fragmentación.

Las conclusiones al microanálisis, apartados 5.2 y 6.2, se organizan por actos. Algunas escenas presentan similitudes en su tratamiento, y por ello se han agrupado los resultados de su análisis. Se ha tratado cada secuencia como si se tratara de una pequeña película. Por cada acto se explican los esquemas estructurales, rítmicos y gráficos, que al repetirse, permiten agrupar las escenas. Seguidamente, se atiende de forma particular a cada escena y se explican sus esquemas estructurales y rítmicos, así como se destacan aquellas colisiones significativas respecto al estilo general de cada acto o fragmento. En el caso de *Black Hawk derribado* se percibe que cada acto se divide además en segmentos que agrupan dos secuencias que comparten el mismo motivo y que por ello presentan esquemas estructurales, rítmicos y tipo de colisiones cualitativas similares.

El estudio de la estructura presenta los esquemas específicos que organizan la escena (planos secuencia, yuxtaposiciones, escenas fragmentadas, etc.), también atiende al tipo de subestructuras empleadas (plano-contraplano, por ejemplo). El análisis del ritmo estudia el nivel de fragmentación de cada una y define el patrón que determina la duración relativa de los planos que la componen (esquema de duración regular, aceleración, deceleración, planos destacados en duración respecto a DMP, etc.). A partir de las fluctuaciones entre los esquemas estructurales y rítmicos de cada una se localizan sus pulsos más destacados y su finalidad. El análisis de las colisiones expone los recursos gráficos o sonoros que por su tratamiento diferente al que emplea en general la escena permiten destacar determinados momentos de ella. Aquí se realiza su lectura simbólica, en base a las conclusiones que se extrajeron en el macroanálisis, y ante todo, a su uso recurrente en la secuencia dramática. Aunque el empleo de estos esquemas gráficos y sonoros supone un cambio en el tratamiento de una escena, se utilizan en varios momentos de la secuencia dramática para fijar su sentido al espectador. En base a estos estudios, se identifica y justifica el *motivo* de cada acto y cada escena, y su interpretación.

Al final de estas conclusiones se agrupan los esquemas más empleados por la secuencia dramática con el fin de determinar el “lenguaje” (esquemas estructurales, rítmicos y colisiones significantes habituales) y “vocabulario” (esquemas gráficos y sonoros) de las escenas de combate del film. Esto permite completar la descripción del sistema de la película iniciado por el macroanálisis. También se explica la trayectoria emocional que se hace seguir al espectador con el fin de hacerle compartir las ideas que traducen las secuencias de combate, y las premisas de las que ha partido su diseño.

Estas conclusiones iniciales permitirán la comparación entre los combates de ambas películas en las conclusiones finales a la investigación, apartado 7. Permitirán definir con mayor precisión el sistema de montaje empleado en cada film.

Las conclusiones al microanálisis de cada combate permiten apreciar los recursos habituales en las secuencias de *atracción* del cine de espectáculo bélico contemporáneo. En base a los resultados obtenidos del análisis de estos dos combates, se compararán sus esquemas y colisiones habituales para comprobar si estos se repiten y así poder determinar el catálogo de recursos constantes dentro del cine bélico en sus secuencias de espectáculo en las conclusiones finales a la investigación.

Las conclusiones al microanálisis permitirán confirmar su recurso a un montaje diseñado entorno a un motivo emocional o temático, que recurre a la colisión cualitativa para señalar estos y a esquemas que simplifican la interpretación de una escena. Así se demuestra aquello que se dedujo del macroanálisis al comprobar que el esquema de cada plano o cada estructura de montaje tenía un motivo, y que necesariamente al sucederse, debían de dirigir la trayectoria y razonamiento del espectador por colisión.

Los estudios macroanalíticos y microanalíticos servirán para, finalmente, confirmar en buena parte la hipótesis de la investigación: que el cine contemporáneo de espectáculo, en este caso bélico, recurre a técnicas inspiradas en las de Eisenstein y que además éstas no sólo favorecen el compromiso emocional, sino también permiten transmitir un mensaje ideológico. Éste también se explica en las conclusiones finales a la investigación. Además se proporcionará una explicación detallada de los códigos de modelos bélicos anteriores que se reutilizan en el ciclo contemporáneo y su posible finalidad pragmática.

Estos estudios también permiten probar la utilidad de la metodología de análisis del montaje de función expresiva o simbólica que se propone aquí.



**saving** private ryan



## 5.1.- Conclusiones al macroanálisis de *Salvar al soldado Ryan*

### 5.1.1. Sinopsis

Un anciano y su familia visitan un cementerio norteamericano de los caídos en la Segunda Guerra Mundial en Normandía. El anciano, al emocionarse ante una tumba concreta, revive un episodio del conflicto bélico.

Su recuerdo se inicia en el desembarco de Normandía en 1944. El Capitán Miller y su compañía, tras participar en la toma de la playa de Omaha, deben cumplir una misión extraordinaria: el General Marshall les ha encomendado la difícil tarea de localizar y devolver a Estados Unidos al soldado James Ryan, cuyos hermanos han muerto en la contienda. Anticipando el sufrimiento de la madre, el general recuerda una situación similar que tuvo lugar durante la Guerra Civil americana. El presidente Lincoln tuvo que dar el pésame a una mujer que perdió a sus cinco hijos en combate. El General, tratando de rectificar una deuda histórica, considera de vital importancia que el soldado Ryan sea devuelto con vida a Estados Unidos. Miller recibe la misión y reúne a su compañía (Horvath, Caparzo, Jackson, Mellish, Wade y Reiben) y busca un traductor que les acompañe (Upham).

La compañía mantiene una buena relación entre sí. Upham es el único nuevo. Además nunca ha combatido. Hay un cierto rechazo hacia él, y el novato se centra en observar al resto del grupo (escribe un libro sobre los lazos fraternales que se forjan entre los soldados durante la guerra) y trata de adaptarse y mejorar su relación con ellos. Todos, salvo Upham, consideran que la misión es absurda ya que pone en peligro la vida de ocho hombres para salvar la de uno solo, o proteger los sentimientos de una sola madre. Miller considera que debe llevarse a cabo porque se ha de respetar la cadena de mando, ya que les dice que “no se quejaría a ellos” de nada, incluida la misión. Pese a la reticencia de la patrulla, y por el respeto que profesan a su capitán, la aceptan disciplinadamente. Horvath no se pronuncia pero parece de acuerdo con Miller.

El capitán Miller es una incógnita para todos, hasta tal punto que hay una “porra” para el que acierte a qué se dedicaba en su vida civil.

Al llegar al lugar donde creen que podrían encontrar a Ryan (Neuville), se cruzan con una familia francesa que les pide que lleven a su hija con ellos para protegerla. Considerando que esto es “lo decente”, Caparzo decide llevarla y casi a continuación le abate un francotirador y muere. Esto pesará sobre la conciencia de todos. Wade coge su carta de despedida a sus padres. Miller racionaliza la pérdida argumentando que “por eso no pueden llevar niños” (no



deben incumplir sus órdenes –ya que así se lo indicó a Caparzo-). Reiben culpa de su muerte a Ryan (aunque no lo conoce, la misión de rescatarle ha conllevado la pérdida de su amigo). Horvath, al ser el más experimentado, y Jackson (más frío) parecen acostumbrados a la fatalidad.

En cuestión de minutos, al llegar al puesto de mando en Neuville, se enfrentan a la muerte de nuevo al sorprenderles un grupo de las SS por casualidad. El capitán Hamill, de la compañía 101, les salva milagrosamente. Cuando creen haber localizado a Ryan en Neuville, resulta que no es el hombre al que buscan. Deben continuar su trayecto.

Durante su descanso en una iglesia, Miller se lamenta por todos los hombres que han muerto a su cargo. Le cuesta asumir el que “por una misión” sean necesarios tantos sacrificios durante la guerra. En el caso del de Caparzo expresa que espera que el soldado Ryan lo “merezca” (ya que en este caso la misión es un hombre). Posteriormente dialoga con Upham sobre la guerra. Frente a la posición moral que ha presentado antes Miller, que mide a Ryan por la misión que se le dedica, el novato tiene una visión poética y opuesta de lo mismo: “en la guerra, la única medida del hombre es el hombre”, dice con cita de Ralph Waldo Emerson.

Llegan a un campamento donde les dan alojamiento. Allí, entre muchos heridos, se encuentra un piloto que les narra su accidente de avión. En él murieron los veintidós soldados que transportaba a causa del excesivo peso de la protección que se había adosado al avión para proteger a un general que viajaba en él. La similitud entre sus circunstancias y las de la compañía (en ambas han muerto compañeros por salvar a un solo hombre) provoca que, enfadados con la injusticia moral de ambas misiones, busquen entre las chapas identificativas de los cadáveres de los pasajeros del avión esperando encontrar la de Ryan (desean que esté muerto para poder dar fin a la misión). Esto termina revolviendo a Miller, ya que han estado “jugando” con la vida de los hombres representados por las chapas. En su desesperación, pregunta a los vecinos y soldados del campamento si alguien sabe de su paradero. Un soldado les dice que Ryan partió para Ramelle a defender un puente.

La compañía se reúne para diseñar su ruta hacia allí. En ese momento todos aprecian el temblor que tiene Miller en la mano y que se empeña en ocultar. El capitán se siente cuestionado por sus hombres, y por ello, al encontrar en su ruta una ametralladora alemana, decide que se van a apartar de la misión para tomar la zona. Muchos critican la orden haciendo prevalecer su seguridad y el cumplimiento de la misión de “salvar a Ryan”, pero Miller, inseguro, impone su mando con firmeza.

En la ofensiva muere Wade, el médico. Su muerte impresiona a todos enormemente y lleva a Reiben, Mellish y Jackson a exigir venganza. Miller determina que ajusticiarán al soldado alemán que han hecho prisionero y que ha matado al médico después de que cave la tumba de Wade. Upham critica esta decisión (incumple el reglamento y el código moral militar) y se alarma ante el nuevo modo de actuar de la compañía. Miller se siente responsable absoluto de la muerte de Wade. Cuando el alemán acaba de cavar la tumba, se produce una enorme discusión. Upham les hace ver que están tomando una decisión inmoral y contraria a todos los principios del ejército. Convince a Miller de que deje marchar al prisionero. Reiben se enfrenta al capitán, le acusa de las muertes de Caparzo y Wade y se niega a continuar la búsqueda de Ryan. Horvath, fiel compañero de Miller, amenaza a Reiben con matarle si sigue por esa línea.

Mellish y Upham suplican a Miller que detenga esa locura. El capitán resuelve la situación, de enorme tensión, resolviendo la “porra”: declara que era profesor de secundaria y que está casado. Cree que la guerra le ha cambiado porque cada vez que ha de matar se aleja de quien solía ser. Lo único que desea en estos momentos es volver a casa, y si para ello tiene que encontrar a Ryan lo hará. Esto convence a Reiben que continúa la misión.

La compañía se encuentra dividida y muy afectada por la muerte de dos de sus hombres. En su camino a Ramelle encuentran a Ryan por casualidad. Éste, pese a ser sensible al sacrificio que la compañía ha realizado por encontrarle, no entiende la lógica de la situación. Considera que él no merece ser salvado más que sus compañeros y que ahora estos son sus hermanos. No abandonará su posición. Su honorable respuesta impide que la compañía finalice su misión. Horvath expresa su opinión sobre la misma (nunca lo había hecho) y le dice a Miller que quizás “salvar al soldado Ryan puede ser lo único decente que podamos sacar de este maldito embrollo (la Segunda Guerra Mundial)”. Para ello han de permanecer en Ramelle y pelear junto a la compañía de Ryan. Si le mantienen con vida podrían ganarse el derecho a volver a casa sintiéndose orgullosos de sí mismos.

Preparan una estrategia, y en su espera a la llegada del ejército Nazi, los soldados conversan relajadamente. Upham está nervioso (ahora comprende verdaderamente lo que supone la guerra más allá de su aspecto poético). Mellish, aprecia ese cambio y lo incorpora al grupo explicándole el significado de “fomare”. La expresión, inventada, era una barrera que limitaba la incorporación total de Upham al grupo (no sabía su significado). Mientras escuchan música Reiben recuerda sus últimos días antes de ser llamado a filas. Su recuerdo se asemeja al que Ryan cuenta a Miller en paralelo.

Reiben, que sigue culpando moralmente de su situación a Ryan, lo “perdonará” y protegerá durante el combate, actuando como “hermano mayor”. Mueren Jackson y Mellish. Upham, que por primera vez ha recibido una tarea importante (llevar munición a sus compañeros), se sentirá responsable de la muerte de ellos. No tiene el valor suficiente para hacerlo cuando se la piden, y queda paralizado a pocos metros de donde matan a Mellish, siendo incapaz de socorrerle.

Al control alemán de las posiciones, el resto de norteamericanos responde huyendo hacia “el Álamo” desde el que volarán el puente. Pretendían evitarlo inicialmente, ya que era el único punto por el que el ejército norteamericano podía acceder rápidamente a París al haberse volado el resto. Upham queda atrás. Horvath es abatido (por proteger a Miller). Impresionado por la muerte de éste y atontado por el efecto de una explosión, Miller acudirá a por el detonador para evitar el avance alemán. En su camino, el soldado nazi al que liberaron anteriormente le apunta y dispara sin miramientos. Upham es testigo. Miller detiene un tanque mientras agoniza, y justo entonces, la fuerza aérea norteamericana hace su aparición y evitan la destrucción del puente y la muerte de más soldados. Reiben, Upham y Ryan sobreviven. Upham experimenta una transformación, pasa de su anterior estado a detener y matar al nazi que ha abatido a Miller. El capitán dedica sus últimas palabras a Ryan. Le dice “hágase usted digno de esto, merézcalo”. Miller muere y Reiben coge la carta de despedida de Caparzo con aprehensión: todos los compañeros que la han tomado han muerto. El que la guarde da a entender que volverá a luchar y morirá. Ryan volverá a casa con su madre.

De nuevo en el cementerio de Normandía el anciano, Ryan, rinde homenaje al hombre que salvó su vida. Le atormenta no haber sido digno de su sacrificio, no haber sido una buena persona. Su mujer lo tranquiliza asegurándole que sí y Ryan saluda militarmente a la tumba del hombre que murió por él.

### 5.1.2. Escaleta

Sec. 1. Un anciano se emociona al ver una tumba

#### **6 junio 1944**

Sec. 2. Desembarco en la playa de Omaha (inicio de flashback)

- ⇒ 2.A. Miller dirige las barcas hacia la playa de Omaha y comienza la batalla
- ⇒ 2.B. Los soldados se lanzan al agua y muchos se ahogan. Miller sobrevive y llega hasta la orilla
- ⇒ 2.C. Miller recibe el impacto de una explosión y vivirá un momento de evasión provocado por el aturdimiento
- ⇒ 2.D. Miller recupera la consciencia y trata de trasladar a un compañero herido. Finalmente éste fallece
- ⇒ 2.E. Miller avanza por la playa hasta protegerse con una duna. Trata de comunicarse con radio con sus superiores
- ⇒ 2.F. La patrulla se reúne en la duna. Wade socorre a los heridos hasta que le trasladan a su posición.
- ⇒ 2.G. Se realiza un ataque mediante pértigas explosivas que les permite avanzar
- ⇒ 2.H. Un médico y Wade supervisan el estado de los heridos
- ⇒ 2.I. Tratan de derribar a los francotiradores enemigos. Jackson logrará abatirlos
- ⇒ 2.J. El ejército norteamericano toma la posición alemana
- ⇒ 2.K. La patrulla reacciona ante lo vivido
- ⇒ 2.L. Miller observa la cantidad de cadáveres de soldados norteamericanos que se acumulan en la orilla

Sec. 3. Oficina militar EE.UU. las secretarías redactan las cartas de pésame a las familias de las víctimas. Una encuentra algo que le preocupa y se lo enseña a un superior.

Sec. 4. Un superior informa a un coronel de que la madre de Ryan recibirá tres telegramas de pésame por la muerte de tres de sus hijos. Queda uno vivo que está en paradero desconocido en Normandía

Sec. 5. Granja en EE.UU. La madre de Ryan recibe la noticia de la muerte de tres de sus hijos.

Sec. 6. El general Marshall, inspirado por una carta de Lincoln, decide enviar a un batallón a encontrar a Ryan y devolverlo a casa

#### **D-day plus 3**

Sec. 7. Miller informa del número de bajas y heridos y recibe la misión de buscar a Ryan

Sec. 8. Miller explica la misión a Horvath y reúne una nueva compañía. Horvath se la explicará a los hombres elegidos

Sec. 9. Miller recluta a Upham como traductor. Éste acepta pero está muy nervioso por ser inexperto en el combate

Sec. 10. Cierre del primer acto (presentación de personajes y misión)

Sec. 11. Apertura del segundo acto.

Sec. 12. Camino a Neuville

- ⇒ 12.A. Upham se presenta a la compañía (le ningunean).
- ⇒ 12.B. Opinan sobre la misión (negativamente). Miller resuelve

Sec. 13. Zona alemana de Neuville

- ⇒ 13.A. Llegan a Neuville y un oficial les dirige a la posición del capitán Hamill (que puede saber dónde está Ryan).
- ⇒ 13.B. Avanzan por Neuville. La compañía habla de la “porra”
- ⇒ 13.C. Caparzo accede a llevar a una niña francesa a un lugar seguro contraviniendo las órdenes de Miller y es abatido por un francotirador alemán.
- ⇒ 13.D. Jackson mata al enemigo. Caparzo muere.
- ⇒ 13.E. La compañía se despide de Caparzo

Sec. 14. Tiroteo en Neuville. Encuentro con el capitán Hamill.

Sec. 15. Zona norteamericana en Neuville

- ⇒ 15.A. Encuentran a James Ryan
- ⇒ 15.B. Le comunican la muerte de sus hermanos. Es un error, no se trata del “Ryan” correcto. Preguntarán a un soldado herido de la compañía del “Ryan correcto”

Sec. 16. Un soldado herido les señala en un mapa el punto de reunión de su compañía con la de Ryan, pero no dispone de más información

Sec. 17. La compañía descansará unas horas en una iglesia. Diálogo con Hammil.

Sec. 18. La compañía descansa en la iglesia

- ⇒ 18.A. Miller y Horvath conversan sobre el trauma de Miller
- ⇒ 18.B. Wade recuerda a su madre mientras copia la carta de Caparzo
- ⇒ 18.C. Upham y Miller conversan sobre la dimensión poética de la guerra y la “porra”

### **Al día siguiente (sin rótulo)**

Sec. 19. Campamento

- ⇒ 19.A. La compañía llega a la ubicación que les indicó el soldado en Neuville. Encuentran a un piloto
- ⇒ 19.B. El piloto les cuenta su historia
- ⇒ 19.C. La compañía busca la chapa identificativa de Ryan entre las de los muertos
- ⇒ 19.D. Allí encuentran a un soldado que les indica dónde se puede encontrar Ryan
- ⇒ 19.E. La compañía se reúne en torno a un mapa y aprecia el temblor de la mano de Miller.

Sec. 20. Posición de la ametralladora

- ⇒ 20.A. Miller y Horvath localizan una ametralladora
- ⇒ 20.B. Miller impone un cambio en la misión: tomarán la ametralladora aunque el grupo se oponga

- ⇒ 20.C. Miller define las posiciones en el ataque de cada miembro de la compañía
- ⇒ 20.D. Wade muere
- ⇒ 20.E. Apresan al soldado alemán responsable de su muerte. Miller determina que cuando cave las tumbas de los soldados muertos, acabarán con su vida. Upham se opone.

Sec. 21. El alemán cava las tumbas mientras le vigilan. Upham le da agua, Jackson se la quita y se enfada con Upham por solidarizarse con él.

Sec. 22. Miller llora en privado por sentirse culpable por la muerte de Wade

Sec. 23. Conflicto por la liberación del soldado alemán

- ⇒ 23.A. El soldado alemán suplica por su vida
- ⇒ 23.B. Miller libera al prisionero ante el rechazo de la compañía, Upham trata de hacerles ver que eso es “lo correcto”
- ⇒ 23.C. Reiben acusa a Miller de ser culpable de la muerte de Wade. Deserta porque no quiere cumplir con la misión de salvar a Ryan
- ⇒ 23.D. Horvath se encara con Reiben por discutir las órdenes y el criterio de Miller
- ⇒ 23.E. Miller se confiesa a sus compañeros y resuelve la “porra” para calmar los ánimos
- ⇒ 23.F. Miller le dice a Reiben que sólo quiere volver a casa. Reiben finalmente no deserta

Sec. 24. Los soldados entierran los cadáveres

### **(elipsis indefinida)**

Sec.25. La compañía encuentra a Ryan por casualidad (les protegen de un tanque alemán)

Sec. 26. Ramelle. Miller comunica a Ryan la muerte de sus hermanos

- ⇒ 26.A. Miller comunica a Ryan la muerte de sus hermanos. Ryan no puede creerse lo que le dicen
- ⇒ 26.B. Ryan se niega a dejar su posición protegiendo el puente.
- ⇒ 26.C. La compañía se enfrenta a Ryan y le dice que han muerto Wade y Caparzo por él. Aunque Ryan se solidariza, confirma que no abandonará su misión

Sec. 27. Miller y Horvath reflexionan sobre qué hacer a continuación

Sec. 28. Miller diseña un plan para poder combatir a los alemanes junto a la compañía de Ryan

Sec. 29. Se preparan para recibir el ataque alemán

Sec. 30. Mellish explica a Upham su cometido y ante su nerviosismo le confiesa lo que significa “fomare”

Sec. 31. La compañía espera a los alemanes mientras comparten recuerdos de su vida civil

- ⇒ 31.A. Miller trata de hacer café (inútil) y comienza una conversación con Ryan
- ⇒ 31.B. La compañía escucha una canción de Edith Piaf y Reiben cuenta un recuerdo de su vida anterior
- ⇒ 31.C. Ryan relata a Miller el último recuerdo que tiene de sus hermanos
- ⇒ 31.D. Se aproximan los alemanes y todos toman posiciones

Sec. 32. Defensa del puente. Muerte de Jackson, Mellish, Horvath y Miller. Fin de flashback.

- ⇒ 32.A. La compañía espera a que el tanque alemán entre por la calle prevista. Reiben perdona a Ryan. Detienen el tanque bloqueando la calle
- ⇒ 32.B. Usan bombas adhesivas para estallar el tanque. Reiben salva a Ryan de morir.
- ⇒ 32.C. Aparición de ametralladora alemana. Bajas norteamericanas
- ⇒ 32.D. Jackson muere por disparo del tanque
- ⇒ 32.E. Upham lleva munición a Mellish, pero éste muere a manos de un oficial nazi. Upham no será capaz de socorrerle.
- ⇒ 32.F. Miller y Ryan detonan proyectiles a mano ante la falta de munición
- ⇒ 32.G. La compañía cruza el puente hacia “el Álamo”, hay que volar el puente. Horvath es alcanzado por un disparo
- ⇒ 32.H. Miller vive un momento de evasión debido al aturdimiento por una explosión. Horvath ha muerto.
- ⇒ 32.I. Miller es abatido por el soldado alemán al que liberó. Upham lo ve. Miller resiste ante un tanque. Llega la Fuerza Aérea norteamericana. Upham detienen a los soldados alemanes y mata al responsable de la muerte de Miller
- ⇒ 32.J. Ryan y Reiben se acercan a la posición de Miller. Reiben coge carta de Caparzo. Miller le dice a Ryan que “lo merezca”
- ⇒ 32.K. Fin del flashback

Sec. 33. Cementerio Normandía. El anciano es Ryan. Pregunta a su mujer si su vida ha merecido la pena. Ella le dice que sí. Saluda a la tumba que fue a visitar. Es la de Miller.

### 5.1.3. Estructura y nivel de fragmentación

La película dedica la mayor de su metraje a exponer un *flashback*. Un anciano recuerda desde el presente un acontecimiento pasado: la película enmarca una historia dentro de otra. Las dos secuencias del anciano sirven de entrada y salida al recuerdo y funcionan como prólogo y epílogo al film. El resto se organiza en tres actos que desarrollan el planteamiento, el nudo y el desenlace de la trama del recuerdo y que constituyen la mayor parte de la película.



⇒ Prólogo: sec. 1

⇒ Primer acto: sec. 2- sec. 10. Se define contexto histórico y dramático de la película, se presenta a los personajes y se les plantea la misión (punto de giro: deben buscar a Ryan)

⇒ Segundo acto: sec. 11- sec. 26. Se plantean las dudas sobre la misión, primeras consecuencias de la misma (muerte de Caparzo y Wade), profundización en los personajes, hitos en la búsqueda de Ryan hasta su encuentro. Punto de giro: Ryan no quiere irse porque quiere cumplir la misión de proteger el puente, Miller decide que harán "lo decente" y le ayudarán.

⇒ Tercer acto: sec. 26- sec. 31. Preparación de la batalla final, profundización en Ryan, Miller y la compañía. Clímax: combate final, muerte de Jackson, Mellish, Horvath y Miller.

⇒ Epílogo: sec. 32. Reflexión sobre la conclusión del tercer acto: "hágase usted digno de esto".

Este planteamiento narrativo hace que el espectador siga el relato personal del anciano, una visión subjetiva de una experiencia concreta y ficticia, inscrita en el contexto histórico de la Segunda Guerra Mundial. Al centrarse en la experiencia subjetiva del soldado durante el recuerdo evita las referencias a los motivos políticos del conflicto bélico real y la reproducción histórica estricta de la misma.

El recuerdo adquiere tanto protagonismo que el espectador llega a olvidar que los acontecimientos de 1944 no constituyen la historia principal (ocupan 2 horas y 28 minutos). El verdadero motivo del film es comprender por qué llora el anciano al principio de la película. El público cree que se trata de Miller, ya que inicialmente se sugiere que es él. Al morir el capitán en el último acto, el espectador se presenta ante tres posibles personajes que podrían ser el anciano del presente: Reiben, Upham o Ryan. Reiben parece ser el más indicado (vivió todos los acontecimientos que se presentan), pero la función de narratario de Upham y el protagonismo de su arco dramático parecen sugerir que se tratará de él. Pero no, la película sorprendentemente identifica al anciano como el único hombre que no ha podido vivir la



mayor parte de lo narrado: el soldado Ryan. El relato personal es además “tramposo”: Ryan no presencia la mayor parte de los acontecimientos del film así que no podría recordarlos; tampoco se los cuenta nadie. Sus recuerdos se combinan con los del hombre que yace a sus pies (y con los de Upham y Reiben en menor medida). El recuerdo no es personal, es uno colectivo. El descubrimiento de la verdadera identidad del hombre del cementerio y el motivo de su llanto es lo que arma la estructura de la película y le concede sentido pleno<sup>193</sup>. El anciano, mediante su recuerdo de los hombres que dieron la vida por él, resuelve la incógnita planteada al principio del film: lloraba porque se sentía culpable por no haber vivido una vida lo suficiente digna como para merecer el sacrificio de hombres tan valiosos. Su familia lo sacará de dudas.

La estructura del film, del mismo modo que combina dos historias, inscribe una focalización dentro de otra. El recuerdo del anciano Ryan dirige la macroestructura del film; la focalización de Miller es la que mayoritariamente determina la de los sucesos recordados por el anciano. Esta combinación da a entender que los recuerdos del capitán viven a través del soldado y que esto le ha convertido en un “hombre digno” como él. La frase de Horvath de la secuencia 18 “esta vez la misión es un hombre” resulta fundamental para describir la motivación del film. La representación del desembarco en la playa de Omaha o algunas referencias a personajes históricos actúan únicamente como contexto de la acción, lo fundamental es dar respuesta al poema de Emerson citado en esa misma secuencia : “en la guerra la medida del hombre es el propio hombre”. El anciano así lo expresa en el epílogo: mide su “valor” como persona en función de su respeto al mandato de Miller (“hágase digno de esto”) y de la particular “batalla” que se luchó por él.

La estructura de flashback favorece la inmersión del espectador y no su mera observación pasiva del relato. Durante los tres actos principales el espectador es parte de la compañía y apenas se separa de Miller. Cuando conozca la verdadera identidad del anciano todo lo que había “leído” desde una determinada perspectiva (la de Miller) deberá ser revisado desde la óptica de un personaje al que apenas conoce (el anciano Ryan). La película exige su reflexión y no sólo que participe como protagonista activo de la misión. El que el verdadero protagonista del film (el anciano) no sea con quién se ha alineado emocionalmente durante el metraje le confunde, y por ello deberá plantearse el sentido de que el relato mezcle sucesos vividos y no vividos por el protagonista pasivo de la acción. El propio espectador podrá identificarse con el

---

<sup>193</sup> La construcción de la identidad del anciano a partir de un recuerdo colectivo y el planteamiento de la resolución de una incógnita en su prólogo y epílogo recuerdan al de *Ciudadano Kane*, donde la resolución de la incógnita del significado de “Rosebud” permite conocer la verdadera identidad de un hombre a partir del recuerdo colectivo de otros personajes.

anciano y verse a sí mismo como un protagonista pasivo de las consecuencias positivas que conllevaron los sacrificios realizados por sus veteranos: lo hicieron por gente como él. El hecho de situar una historia ficticia en un contexto histórico real facilitan que se lleve a cabo esta asociación de ideas.

La película se inicia y termina con una bandera norteamericana ondeando a contraluz. Su introducción manifiesta la presencia del autor y su intención narrativa: ésta es una historia sobre la nación, además de una historia personal. Del mismo modo que Ryan recuerda y valora desde el presente lo que se hizo por él, la película magnifica desde el presente los principios morales de los soldados que lucharon durante la Segunda Guerra Mundial. La fábula del rescate de Ryan se extrapola a la salvación de Estados Unidos: pretende simbolizar el inmenso sacrificio que la “gran generación” de veteranos realizó por su nación.

La sociedad norteamericana de 1998 no respaldaba en bloque a sus instituciones político militares como lo hacía durante la Segunda Guerra Mundial. Las muertes de soldados norteamericanos en conflictos como el de Vietnam o Mogadiscio impresionaron a la nación y posicionaron a un gran número de ciudadanos en contra de las intervenciones armadas. La imagen idílica del ejército norteamericano, garante de los valores democráticos y los principios míticos de la nación, se había empañado por las decisiones políticas y militares que dirigieron el conflicto vietnamita o la clara desigualdad de fuerzas apreciada en la Guerra del Golfo.

Ryan, inspirado por los principios morales y la capacidad de sacrificio de los soldados ficticios que le salvaron la vida, ha vivido una vida digna. El recuerdo de estos hombres “sana” a Ryan y lo reconcilia con quien es. Del mismo modo se espera que los espectadores norteamericanos contemporáneos recuerden quiénes son y a quién se lo deben (a sus padres y abuelos). No en vano la película sitúa a la familia del anciano Ryan en el cementerio para acompañarle en su reencuentro con el pasado. El film pretende que el público tome al anciano como ejemplo y que viaje con él al pasado. Quiere hacerle recordar la “guerra buena”, aquella en la que los norteamericanos lucharon unidos para llevar a cabo el “destino manifiesto” de la nación durante la Segunda Guerra Mundial: liberar al mundo de la tiranía y preservar los valores democráticos. La película rectifica la visión contemporánea del ejército a partir de la identificación con el soldado de a pie. La compañía de *Salvar al soldado Ryan* presenta a unos hombres sensibles y cotidianos capaces de mantener un importante sentido de lo moral incluso en situaciones extremas como una guerra. Además son capaces de las más heroicas hazañas.

Mediante el contacto directo con su experiencia, la película quiere influir en el espectador, y para ello dispone su contenido en una estructura que facilita su empatía con ellos. El recuerdo, la focalización de un personaje, es además un recurso narrativo tremendamente eficaz para provocar la inmersión del espectador. Se ve obligado a marchar por la misma senda del personaje, a su lado, viviendo sus experiencias y no sólo presenciando sus actos. El hiperrealismo del relato invita al público a vivir la experiencia sensorial completa de una guerra. Esto le obliga ineludiblemente a coincidir con la actitud presentada por el anciano en la última secuencia: honrará como él a los hombres que dieron su vida por la nación durante la Segunda Guerra Mundial. El hecho de escoger una estructura de *flashback* resulta coherente para hacer a la sociedad “recordar” a sus veteranos.

La estructura de la película manifiesta muchas de las características narrativas propias de referentes clásicos<sup>194</sup>. Éstas permiten el soporte argumental del film y que el espectador se maneje en un código narrativo conocido de antemano compartido con otras películas. La estructura de fábula (de sus tres actos principales), la clausura que permite el *flashback*, el carácter lineal y cronológico de su desarrollo y la importancia de la misión y la patrulla como hilos conductores simplifican la comprensión del mensaje moral último del film por pertenecer a un esquema narrativo reconocible por el espectador (y al que está acostumbrado).

La macroestructura de *Salvar al soldado Ryan* garantiza que el espectador distinga claramente sus actos. Los sucesos se presentan ordenados y cerrados, y el relato presenta una progresión suave gracias a las secuencias de transición.

⇒ Las secuencias 10 y 11 permiten apreciar que ya se ha terminado la presentación de personajes y del contexto dramático.

⇒ La secuencia 24 finaliza el segundo acto. Éste, dedicado a las consecuencias y dudas sobre la misión, se cierra con los soldados enterrando el cadáver de Wade. Del mismo modo entierran metafóricamente los conflictos que se habían desarrollado durante el acto, cerrándolo.

A nivel particular, los actos se subdividen en capítulos constituidos por los diferentes acontecimientos que atraviesan los personajes (que se componen de varias secuencias que giran en torno a una misma situación). Esta subdivisión de los actos en episodios también resulta clara y fluida ya que se hace evidente la cesura entre uno y otro aunque se suavice la

---

<sup>194</sup> *El día más largo* también reproduce el desembarco en la playa de Omaha o *Arenas sangrientas* presenta una compañía muy similar a la de Ryan donde un veterano (John Wayne) recupera la ilusión perdida por el contacto con “el novato” y termina muriendo (por ejemplo).

fragmentación del relato mediante recursos de continuidad. El espectador puede comprender, gracias a la segmentación, la importancia dramática o el tema de cada capítulo.

- ⇒ El prólogo queda claramente cerrado con la aparición del rótulo que identifica las imágenes del desembarco como un *flashback*.
- ⇒ En el primer acto el último plano del bloque 2L (el cadáver de S. Ryan) y la yuxtaposición de PP de secretarías del inicio de la secuencia 3 permiten una suave transición (parece que ellas miran el desembarco). La música facilita el paso.
- ⇒ En el segundo acto las secuencias 16 y 17 puntúan el episodio de Neuville. La secuencia 18 sirve de “pinza” entre episodios. Su último plano permite el paso al episodio del campamento. El largo plano de inicio de la secuencia 20 introduce el episodio de la muerte de Wade en la posición de la ametralladora.
- ⇒ El tercer acto se divide en la preparación y el combate final. Entre medias de estos presenta el primer fragmento de la secuencia 29 (*montage*, que permite el resumen del paso del tiempo y una suave transición entre episodios).

Pero su carácter clásico únicamente pretende que el espectador se “acomode” en un código conocido para poder sorprenderle continuamente alterándolo. Esto resulta útil para el film, ya que rompiendo los esquemas narrativos y estructurales que se suelen dar en las películas sobre la Segunda Guerra Mundial, se logra dotar de una mayor intensidad a sus momentos más dramáticos y provocar un fuerte impacto emocional en el espectador. Las rupturas del código narrativo y la fórmula estructural clásica obligan al espectador a abandonar la butaca y a “entrar en acción” de un modo similar a como lo hacía el modelo de Vietnam pero mediante un tono menos reflexivo. Así la película incorpora a un público más amplio. Lo clásico atrae a los amantes del cine bélico tradicional, lo moderno a los ciudadanos críticos con la acción militar, lo espectacular atrae al público amante del “cine de atracciones”, el que le permite vivir aquello que se le presenta “en carne propia” como si se tratara de un videojuego.

El diseño de la película parte del conocimiento del público contemporáneo, de su posición ideológica predominante ante el tema presentado y de su cultura y gustos cinematográficos. El film dispone todos sus elementos de modo que produzcan continuos “shocks” en el horizonte de expectativas del espectador. Los contrastes narrativos le manipulan emocionalmente para producir un efecto ideológico en él.

A continuación se enumeran todos los modos en los que la estructura narrativa del film contrasta con el planteamiento habitual del cine de combate clásico.

La estructura de planteamiento, nudo y desenlace que articula la historia de Miller no está construida del modo habitual. La presentación de personajes que debía tener lugar en el primer acto se suprime. En su lugar se presenta directamente la experiencia de estos en el

desembarco de Normandía. Sin saber ni tan siquiera su nombre, se obliga al espectador a pasar un largo y duro combate a su lado y logra su compromiso emocional inmediato con ellos. La inmersión del espectador es absoluta: el punto de vista le introduce de lleno, y por sorpresa, en la experiencia de la acción bélica y le une a los protagonistas.

Esta secuencia no sólo rompe con la macroestructura tradicional del género, sino que también rompe con la causalidad que rige la fórmula narrativa a la que el público está acostumbrado. La acción de los personajes en la playa de Omaha es un episodio de la guerra, y no la causa de que deban llevar a cabo una nueva misión. El que el último de los hermanos de Ryan haya muerto allí es la causa de que se plantee la misión, pero es el azar y no la acción de los protagonistas lo que marca su destino. Como también es cuestión de azar que la secretaria relacione las cartas que darán pie a la misión o que se encuentren de cuando en cuando con algunos enfrentamientos “no programados” que acaben con la vida de sus compañeros o que incluso sea la casualidad la que haga que se encuentren con el propio Ryan y que se retrase el clímax del film. La sorpresa del espectador en cada episodio es la misma que la de los personajes disparándose del mismo modo su adrenalina o su expectación<sup>195</sup>.

La fábula de la hazaña de los personajes se salpica de episodios que no modifican el curso de la misión y que simplemente caracterizan a la compañía y los lazos fraternales que se tejen entre ellos. Mientras algunas secuencias serán provocadas por la secuencia anterior<sup>196</sup> otras no guardarán ninguna relación con la misión principal y tan sólo complementan la experiencia de la guerra que propone el film (en la secuencia 13 encontrarán por casualidad a una familia francesa que les pedirá que se lleven a su hija, por ello Caparzo morirá). El que la causalidad no rija estrictamente el desarrollo de los acontecimientos provoca que existan pocas tramas secundarias y que éstas tengan poca trascendencia para la acción principal. El que Upham no entienda lo que significa la palabra “fomare” tiene mucho valor simbólico (no le aceptan en la compañía) pero esto no tiene mayor relación con su arco dramático: únicamente enriquece su experiencia de la guerra y también la del espectador. Lo mismo ocurre con “la porra”. Su resolución es casual y no por el efecto de diversas secuencias presentadas con anterioridad que lleven a su desenlace.

---

<sup>195</sup> El hecho de seguir el rastro de Ryan tiene la misma función que el curso del río en *Apocalypse Now*. Miller, del mismo modo que Willard, irá encontrándose con episodios de la guerra que le transformarán en el curso de su misión.

<sup>196</sup> Por ejemplo, Miller obligará a entrar en combate a la compañía en la secuencia 20 porque en la secuencia 19 su batallón ha presenciado el temblor de su mano y eso le provoca inseguridad.

La película, si bien clausura claramente el relato y cierra sus episodios, no resuelve todas las tramas de los personajes (al final no se sabe qué fue de Upham o Reiben, dos personajes relevantes como focalizadores esporádicos) y su desenlace rompe el horizonte de expectativas que se ha dispuesto para el público desde el principio del film. Éste que creía que el anciano era Miller se encuentra con que resulta ser Ryan. El cineasta hace su aparición: le ha engañado. La ruptura de sus esquemas le obliga a que reflexione sobre la propia construcción del relato cinematográfico y su intención pragmática: comenta la historia, y no sólo se dedica a que el público siga una narración.

El autor implícito, al contrario que en el esquema clásico, tiene mucha presencia en el relato ya que averiguar la identidad del soldado Ryan constituirá un “juego” durante la película. Inicialmente el espectador cree que el soldado S. Ryan que aparece muerto al final de la secuencia 2 será el soldado al que deban buscar en la película (por el título). Esto le lleva a anticipar que la película tratará de una búsqueda inútil. Enseguida, el film le sacará del error. En la secuencia 13 Reiben impondrá el prejuicio sobre Ryan y el espectador compartirá una visión negativa del personaje (como culpable indirecto de las muertes de Caparzo y Wade). En la secuencia 15 se repetirá el engaño con la identidad de Ryan presentándose a un soldado Ryan equivocado que provocará que el espectador sea consciente de su juicio simplista: la reacción del soldado le provoca compasión, aunque finalmente no se trate del soldado correcto. Finalmente Ryan aparecerá por casualidad sorprendiendo a personajes y espectadores. El truco cinematográfico se repetirá identificando al anciano con él. El “juego” que plantea el film hace consciente al espectador de la presencia del cineasta que continuamente le invita a plantearse hipótesis incorrectas. Conocer a Ryan alimenta las expectativas del espectador, y le convierte en parte de la compañía: desea encontrarle del mismo modo que lo esperan los protagonistas. Además, su verdadera personalidad se “descubre” al final contrastando con todas las visiones que se nos han presentado de él<sup>197</sup>.

La narración elimina los tiempos débiles de la acción concentrando la atención del espectador en secuencias muy largas. Como ya se ha comentado, se recurre a escenas o planos de transición, determinados por las etapas de la misión general y los cambios de localización, que dividen el relato en diferentes episodios. De un modo clásico se distinguen claramente los

---

<sup>197</sup> También como en *Ciudadano Kane*. En esta película el deseo del guionista de conocer a Kane le lleva a construir una imagen múltiple y contradictoria del sujeto por los testimonios de otros personajes. La narración demiúrgica del film, la autoral, será la que defina al hombre que en realidad era el magnate, descubriendo el significado de “Rosebud”. La imagen más precisa del personaje es la del niño que jugaba con el trineo en las primeras secuencias.

acontecimientos y el orden en el que tuvieron lugar<sup>198</sup>. Aún así, en el plano final de la película se averigua que Miller murió una semana después del desembarco de Normandía, y sin embargo el espectador sólo ha sido consciente de tres saltos temporales (un rótulo indica que reciben la misión tres días después del desembarco y se aprecia el cambio de noche a día en dos puntos más). El modo de presentar el flujo del tiempo es verosímil, pero la narración, en su selección de episodios parece escoger únicamente aquéllos que recordaría Ryan de haberlos sabido (quien tampoco recordaría con precisión en qué día ocurrió cada cosa).

En los tres actos principales de la película se da un número muy reducido de secuencias en las que algunas acumulan mucho tiempo y atención del espectador. Los arcos dramáticos del colectivo (la compañía) y los de Miller y Upham (los únicos con un recorrido individual) funcionan como eje de la estructura particular de cada secuencia. Éstas abren y cierran un conflicto (lo plantean, desarrollan y resuelven) dejando otros pendientes o planteando alguno nuevo. Las más largas se dividen en escenas o bloques favoreciendo la mejor comprensión de la trama y los personajes.

Pero la subdivisión en escenas de las largas secuencias, al igual que el resto de características aparentemente clásicas del film, no responde únicamente al criterio habitual. Las secuencias dramáticas de larga duración presentan una sucesión de diferentes temas o ideas. Los recursos expresivos de cada fragmento se adecuan a su motivo particular y de ahí que dentro de una secuencia planteada en continuidad se pueda percibir claramente su división en bloques o escenas. La fragmentación explícita de las secuencias permite una sensación rítmica ágil aunque se dedique mucho más tiempo que en otras películas contemporáneas a lo que ocurre en una misma localización o momento. Entre una y otra escena siempre se produce un cambio de tono estilístico que subraya aquello que le concede unidad orgánica: una idea o un sentimiento diferentes a aquello que protagonizó la situación anterior.

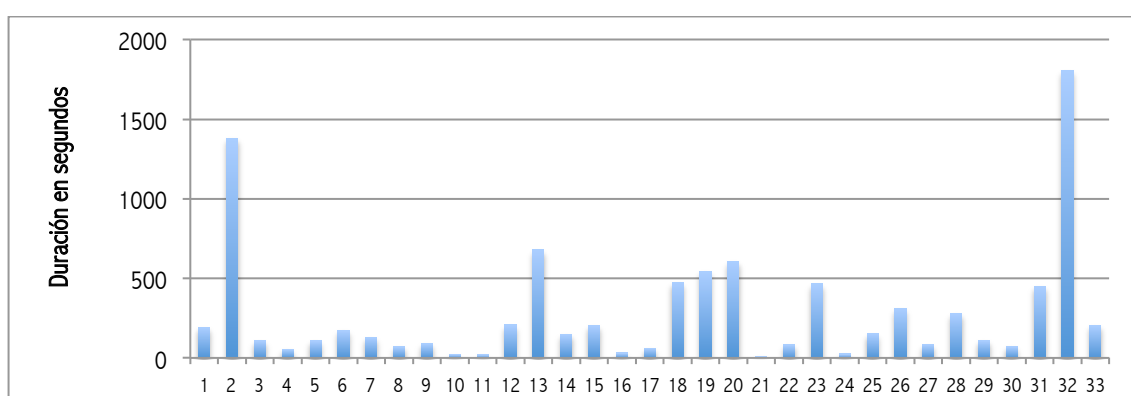
La apariencia clásica de la estructura de la película (presenta únicamente 33 secuencias) aporta una cierta “invisibilidad” al diseño expresivo de ésta, ya que la sensación del tiempo resulta más documental y se aprecia menos la manipulación cinematográfica. Mediante la división en escenas se agiliza el ritmo, pero la continuidad entre éstas dentro de una misma localización invita al espectador a creer que presencia el desarrollo de la situación en tiempo real aportándose verosimilitud al relato y favoreciendo la *experiencia real* de los conflictos de los personajes.

---

<sup>198</sup> Sólo existe un fragmento del film que presente situaciones de forma alterna a la trama principal de Normandía que son las secuencias 3,4 y 5 (hallazgo de las cartas, despacho del general Marshall y hogar de Ryan) que conforman el contexto dramático e histórico de la misión.

Las secuencias dramáticas de la película presentan una duración media de 4 minutos (240 segundos). En comparación con otras películas contemporáneas *Salvar al soldado Ryan* presenta a priori un *tempo* lento. Sin embargo, diecisiete de ellas, la mitad, se encuentran por debajo de los 3 minutos<sup>199</sup>, dándose el caso de algunas por debajo del minuto. Únicamente la duración de ocho secuencias coincide con la expresada por la media del film ( 3-4 minutos<sup>200</sup>). Otras ocho duran entre 6 y 30 minutos<sup>201</sup> (siendo éste un intervalo extremadamente amplio).

Como se puede apreciar en el siguiente gráfico, las duraciones particulares de sus secuencias dramáticas producen contrastes extremos.



Esto obliga al espectador a prestar más atención y a valorar más unos momentos sobre otros. Por supuesto se trata de los más dramáticos; aquellos en los que se destaca el conflicto moral o se pone en peligro la supervivencia de la compañía<sup>202</sup>. La división de la macroestructura en episodios produce una sensación de lentitud, pero ésta es aparente, ya que en realidad las largas secuencias se subdividen en breves escenas que mantienen al ritmo rápido por los frecuentes cambios en la acción, el tema o tono.

Si se repite el gráfico realizándose la división por escenas o bloques temáticos de las secuencias, la subdivisión de la película se aproxima más a la cantidad de pulsos dramáticos que se dan en un film contemporáneo (de 33 secuencias dramáticas se pasa a 80 escenas). La duración media de las escenas se reduce a 2 minutos. Bajo la apariencia de la continuidad espacio-temporal de las grandes secuencias (o episodios) se da una importante fragmentación

<sup>199</sup> Secuencias 3-5, 7-11, 14, 16, 17, 21, 22, 24, 27, 29 y 30

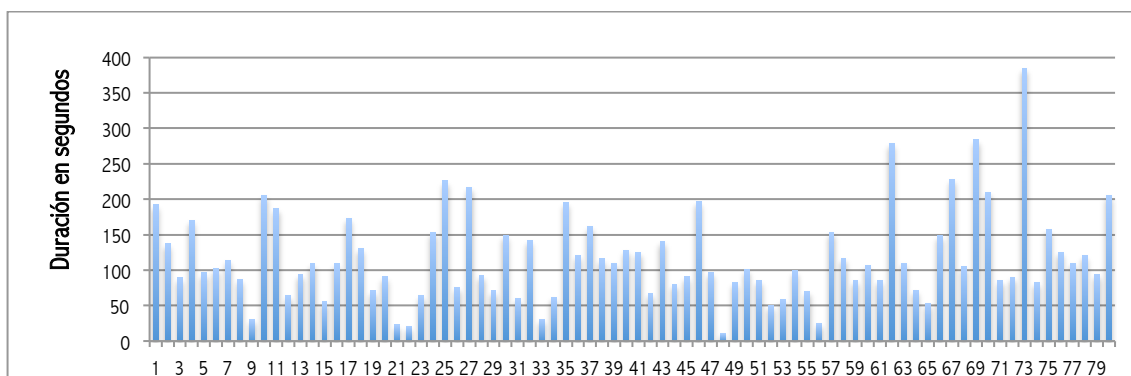
<sup>200</sup> Secuencias 1, 6, 12, 15, 25, 26, 28, 33

<sup>201</sup> Secuencias 2, 13, 18, 19, 20, 23, 31 y 32

<sup>202</sup> secuencia 2 (desembarco de Normandía), 13 (muerte de Caparzo), 18 (reflexión en la iglesia), 19 (reflexión con piloto), 20 (muerte de Wade), 23 (debate moral sobre el soldado alemán), 31 (recuerdos de la vida doméstica y la familia) y 32 (combate en Ramelle).



estructural con rápidos cambios de tema o motivo emocional que permiten que el film progrese con rapidez. Mediante el estudio de las escenas que sobrepasan esa duración media se podrá definir con mayor precisión los momentos destacados por el film. Estos coincidirán con cada uno de los elementos claves para el desarrollo dramático de los personajes o para la comprensión del tema<sup>203</sup>.



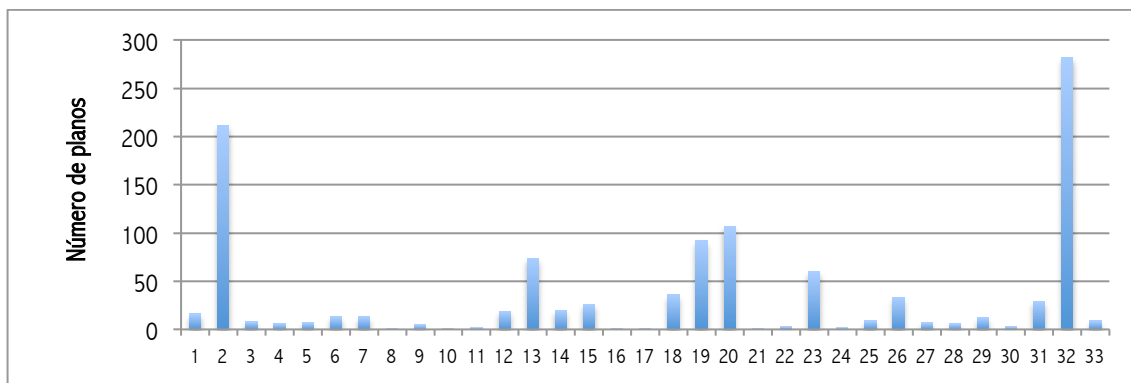
El número de planos medio por episodio o secuencia dramática es de 33, pero de nuevo se aprecia muy poca adecuación a la media en el número de planos particular de cada secuencia. El espectador no tiene una sensación regular o estable del ritmo. Se combinan momentos recogidos en plano secuencia (o en tan sólo en 3 cortes)<sup>204</sup> con otros que se presentan mediante más de 50 cortes<sup>205</sup>, llegándose a los 211 ó 282 cortes de las secuencias 2 y 32 (subdivididas en escenas). Como se puede apreciar en el gráfico siguiente, de nuevo, las secuencias que mayor número de cortes presentan son las más dramáticas<sup>206</sup>. En este caso el mayor número de cortes responde a que el montaje pretende una mayor tensión emocional del espectador que coincida con la de los personajes (compromiso).

<sup>203</sup> Secuencia 1 (anciano llora en cementerio), Bloque 2I (estrategia de la compañía que termina con el control de la ametralladora alemana), bloque 2J (fin del control alemán del búnker), secuencia 6 (la madre de Ryan recibe la carta de condolencia por la muerte de sus hijos), secuencia 7 (decisión del general Marshall), escena 12B (debate de la compañía acerca de la misión), 13.A. (llegada a Neuville), 13C (Caparzo agoniza tras un disparo), Secuencia 14 (todos se enfrentan a la muerte al llegar al capitán Hamill), 15B (empatía con el falso Ryan y descubrimiento del error), 18.A. y 18C (Miller expresa su estado emocional sobre la guerra, Upham también), 20.A. (debate sobre la misión de tomar la ametralladora, Miller se enfrenta al grupo), 20D (muerte de Wade), 31C (Ryan recuerda a sus hermanos), 32E (muerte de Mellish) y 33 (anciano explica su conflicto).

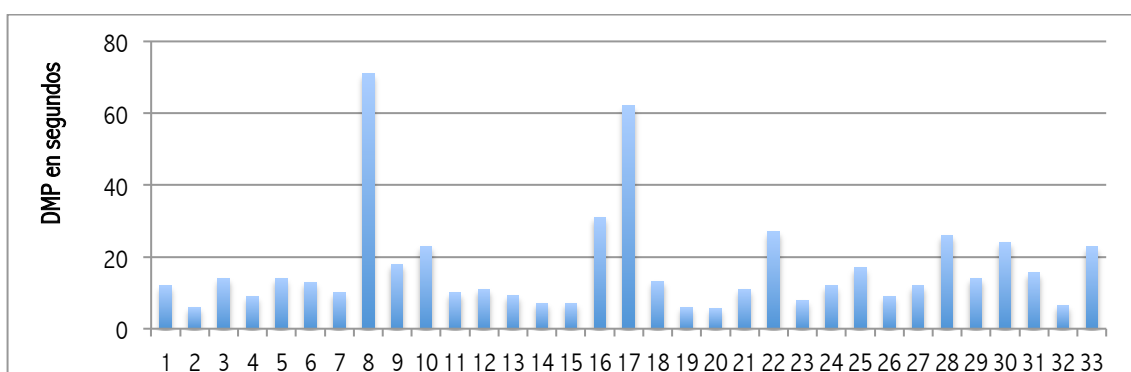
<sup>204</sup> secuencias 8, 10, 11, 16, 17, 21, 24 y 30

<sup>205</sup> secuencias 13, 19, 20 y 23

<sup>206</sup> Secuencias 2 (desembarco), 13 (muerte de Caparzo), 19 y 20 (reflexión en campamento y muerte de Wade), 23 (conflicto sobre el soldado alemán) y 32 (defensa de Ramelle).



Si se atiende al valor medio, el *tempo* del film presenta una DMP de ocho segundos. Se trataría de un *tempo* lento. Pero de nuevo este valor responde a una compensación entre la larguísima duración de sus planos de situación o planos-secuencia y la irrupción de bloques especialmente fragmentados. El hecho de combinar bloques recogidos en plano secuencia con otros muy fragmentados produce un contraste rítmico extremo que conlleva la tensión o la sorpresa del espectador<sup>207</sup>. Una escena recogida en plano secuencia puede dar paso a una sucesión de planos de 1-2 segundos de duración. De nuevo, el contraste rítmico impera en la articulación temporal del film y la agiliza, aunque los casos extremos sólo se producen en los momentos más intensos de las secuencias 2 o 32.



En virtud de su género, la película concede a una mayor duración y un mayor número de planos a las secuencias de combate (dotándose éstas de un ritmo mayor). Además se subdividen generalmente en escenas que permiten que el acontecimiento ocupe una mayor porción del tiempo del film. La duración total de las secuencias de combate es de 1 hora y 17 minutos (lo que supone el 47% de la duración de la película).

⇒ SEC. 2.- desembarco en playa de Omaha -dividida en 11 bloques narrativos- (dura 23 minutos y cuenta con 211 cortes)

<sup>207</sup> Sobre esto se profundizará en el estudio del montaje.

⇒ SEC. 13.- Combate en Neuville -dividida en 4 bloques narrativos- (Dura 11 minutos 22 segundos y consta de 74 cortes)

⇒ SEC. 14.- Tiroteo fortuito con Nazis (2'30" y consta de 20 cortes)

⇒ SEC. 20.- Ataque a la ametralladora (Dura 10 minutos y tiene 107 cortes)

⇒ SEC. 32.- Defensa del puente en Ramelle -dividida en 7 bloques narrativos- (Dura 30 minutos y 10 segundos y consta de 282 cortes)

Su atención a la reproducción del desembarco en la playa de Omaha (23 minutos), así como los procedimientos militares de la Segunda Guerra Mundial empleados en los combates inventados por el film y los 17 minutos dedicados a diálogos sobre la marcha de la guerra o que incluyen referentes reales de la época (personajes o situaciones) manifiestan su intención de mantenerse fiel a la Historia (aunque para ello se elija una trama ficcional).

Las secuencias de espectáculo y acción militar son muy importantes en el film, pero su protagonismo se disputa con el de las secuencias de diálogo destinadas a caracterizar o desarrollar los personajes o las destinadas a la reflexión sobre el tema moral del film. El tiempo dedicado al desarrollo dramático de los protagonistas es de 54 minutos. Es algo menor por sólo incluirse en el cálculo las secuencias de diálogo que no contienen combates (aunque sea durante la secuencia de combate dónde se conozca al personaje por sus acciones y su modo de valorar la acción bélica). La moralidad de la misión es el tema de nueve secuencias que ocupan 39 minutos del film. En ocasiones coinciden con aquéllas en las que se caracteriza a los personajes, ya que su opinión acerca de la misión será una de las formas cruciales en las que se defina su personalidad.

Se hace evidente que el melodrama se mezcla con el género bélico y que la película adquiere una notable orientación de cuento moral y de relectura de la Historia desde una perspectiva autoral. El carácter de la misión de "salvar a Ryan" entronca con lo histórico y se le concede una procedencia mítica: la vinculación con la política de Abraham Lincoln<sup>208</sup>.

El análisis de la estructura narrativa del relato manifiesta pues una clara disposición al contraste. A nivel estructural se combinan un esquema de *flashback* que ya tiene implicaciones emocionales para el espectador por ser conocido de antemano, esquemas míticos o históricos que del mismo modo predisponen su lectura, esquemas cinematográficos clásicos a los que ya está acostumbrado que se subdividen en otros más expresivos o que son abruptamente invertidos teniendo un efecto dramático... El contraste entre esquemas, y la

---

<sup>208</sup> Una carta real del presidente justifica moralmente la misión de la compañía relacionándola con un personaje fundamental para la definición del *americanismo*.

ruptura de los ya conocidos, permite que el espectador sea consciente de que lo que se presenta es una construcción cinematográfica y no una mera reproducción de la realidad. La presencia del cineasta como “orador” resulta evidente por los “juegos” o “trucos” que presenta la estructura del relato, y su final le obliga a reflexionar sobre lo que acaba de experimentar de un modo vicario.

Lo interesante del diseño de esta película es que el esquema clásico de su macroestructura esconde la expresividad de la construcción de sus secuencias o escenas particulares. El espectador, aunque experimenta los efectos esperados por el cineasta al producirse colisiones entre los esquemas, no resulta en realidad consciente de su construcción fragmentada. La apariencia clásica de su organización por episodios (continuidad espacial, linealidad temporal, clausura y claridad) simplifica su comprensión de la trama y convierten una película expresionista en una hiperrealista. En *Salvar al soldado Ryan* el público experimenta la realidad de la guerra inmerso en el recuerdo del protagonista, no observa una guerra realista, y lo más importante, no se le hace evidente que esa particular “guerra” se ha construido específicamente para alterar sus emociones y producir un cambio ideológico en él.

#### 5.1.4. Tema

El film propone una reflexión al espectador mediante una historia ficticia. Quiere hacerle reconsiderar su posición al respecto de la guerra, las instituciones militares, sus efectivos y la orientación de sus misiones. Para lograr ese efecto, para que extrapole la situación ficticia a la realidad, resulta fundamental dotarla de historicidad.

En *Salvar al soldado Ryan* el ambiente físico o social determina la trama y permite su verosimilitud. Se incluyen personajes históricos (el General Marshall, la mención de Lincoln o del General Montgomery) y sucesos reales (el desembarco de la playa de Omaha y se mencionan otras acciones militares de la época). También se presentan de un modo fiel a la Historia las relaciones sociales (la incorporación de la mujer al mundo laboral) o la representación del enemigo (el régimen Nazi). Esto permite que la trama ficticia del rescate de Ryan se perciba como un hecho real y que la fábula permita releer la Segunda Guerra Mundial como un acto generoso del sacrificio de los veteranos.

Pero su rigor histórico, o su contextualización, no es absoluto. Los personajes critican algunas cuestiones desde una actitud o perspectiva contemporánea. Se presenta a unos soldados humanos, cuyo rasgo de caracterización más destacado son sus dudas, son poco similares a los

soldados idealistas presentados por el género clásico<sup>209</sup>. Cada principio militar o moral se examina desde varias perspectivas; los soldados no manejan un criterio moral colectivo, sino que su como reflejo del individualismo de la época del contexto de producción cada uno parte de una cosmovisión distinta. Aunque la película presente un mensaje final claro, la dualidad moral de los personajes y la trama presenta contrastes que proponen al espectador que examine sus propios esquemas y opiniones acerca de lo militar del mismo modo que lo hacen los protagonistas.

En esta película el criterio de la autoridad militar como guía del comportamiento de la compañía es sobrepasado por la autoridad moral que hacen prevalecer algunos personajes. La disciplina militar exige que se respete la cadena de mando y que se cumplan las órdenes y por ello Miller, aunque sea consciente de que se trata de una misión imposible<sup>210</sup>, ha de llevarla a cabo. Sus hombres se mostrarán críticos también, pero estarán dispuestos acatar la orden de su capitán<sup>211</sup>.

Pero la responsabilidad de Miller en la toma de decisiones es algo que le causa un gran sentimiento de culpa a lo largo de la película. Lleva la cuenta de todos los que han caído bajo su mando y expresa no estar seguro de que le sea posible racionalizar su pérdida en virtud de que “estaba cumpliendo órdenes”, cuestionando el principio militar fundamental de que la misión ha de estar por encima de todo. Esto permite empatizar con la perspectiva de aquél que debiendo llevar a cabo una misión sabe “que manda a sus hombres al matadero” (como le dice Horvath en la secuencia 2). Pero la película también presenta el sentido de culpa que siente aquél que se beneficia de la misión. El anciano Ryan carga en su conciencia con la muerte de aquellos que dieron la vida por él. Este exceso de responsabilidad en los dos polos de la misión lleva al espectador a considerar que no es fácil ser militar y “cumplir órdenes”. La película, mediante una visión laxa de la axiología militar habitual durante su desarrollo y la conclusión del arco dramático de los personajes, humaniza a los soldados de a pie.

También se cuestiona el hecho de que la autoridad militar sea motivo suficiente para hacer cumplir una orden. En la secuencia 20 todos cuestionan la autoridad de Miller al ordenarles tomar la posición de la ametralladora. Conocedores de que su juicio parece nublado por la inseguridad que le ha provocado que hayan visto su temblor, tratan de hacerle desistir de ello.

---

<sup>209</sup> Los personajes clásicos también manifestaban sus dudas ante la misión (Basinger,1998), pero lo hacían en alguna secuencia, no como rasgo principal de caracterización como ocurre en esta película.

<sup>210</sup> Secuencia 8

<sup>211</sup> secuencia 12

Aún así, haciendo prevalecer la importancia de la misión de ganar la guerra, Miller impone su mando. Como consecuencia muere Wade y su sentimiento de culpa es todavía mayor por haber respondido su orden a su propia inseguridad como hombre (reconociendo que ha utilizado el principio militar para disimular sus flaquezas –la guerra le está afectando-). Horvath, defendiendo la autoridad militar de Miller, está a punto de matar a Reiben (que la cuestiona) demostrándose de nuevo que la disciplina militar rígida lleva a actos absurdos y *contranatura* (a fin de cuentas la compañía es un grupo de “hermanos”). Finalmente, el hecho de haber respetado al pie de la letra el código militar será lo que provoque la muerte de Miller, ya que el soldado alemán al que salvó lo matará sin miramiento alguno. Esto lleva a completar la transformación de Upham. El mayor defensor del código de conducta militar de la película (su idealismo le lleva a creer firmemente en él y a juzgar la de la compañía) termina vengando la muerte de Miller. La fraternidad se impone al criterio de la disciplina, cuidar del otro es la verdadera misión de los soldados norteamericanos. De nuevo se los humaniza.

El soldado Ryan argumenta que la orden de que vuelva a casa es absurda y que no se moverá de la posición que se le ha asignado por precisamente hacer honor a “los únicos hermanos que le quedan”. Miller le indica que está contraviniendo “órdenes de arriba”, pero aún así el soldado hará prevalecer su sentido moral de la justicia ya que considera no haber hecho nada para ser rescatado y que se debe a aquellos hombres junto a los que lucha. Reiben se enfrenta a él argumentando que dos hombres de su compañía han muerto por salvarle y esto parece tener una mayor influencia en el soldado que la cuestión de contravenir una orden del alto mando militar. Aún así no se moverá de su posición. La honorabilidad del joven inspirará a Miller y Horvath a quedarse para hacer “lo decente”. La autoridad moral del soldado se ha impuesto a las órdenes que habían recibido. Reiben también perdonará al joven apreciando que en definitiva están empleando el mismo argumento (la fraternidad) para poner fin o no a la misión. Al luchar codo con codo con él ahora Ryan es también “su hermano”. La fraternidad, cuidar del “otro”, se impone a la importancia de cumplir una misión. Los soldados no son hombres ideológicos convencidos de la prioridad absoluta de ganar la guerra, sino que son seres humanos cuya prioridad es mantener con vida a los suyos, y de paso, ganar la guerra o cumplir una misión.

Al espectador, por contacto con los personajes, se le hace partícipe del mismo sentimiento de fraternidad. Este apego por ellos (ya que “ha luchado” a su lado) es necesario para que se realice el viaje moral que propone la película. Se parte de priorizar la fraternidad por encima de todo y finalmente se valorará la importancia de la misión. Este viaje representa el cambio de actitud que la película propone al espectador. Inicialmente destaca la importancia de

preservar la vida de los soldados (como manifestaba la opinión pública entonces y que llevó a las estrategias políticas del “cero muertos” o la equiparación del ejército a un fuerza humanitaria) y cuando esto se ha convertido en prioritario para él, su arco dramático y el final de la película le llevan a comprender, como a los personajes, la validez de los principios militares que rigen las misiones.

Lo que resultaba una misión absurda, fruto de la decisión de los altos mandos desconectados de la realidad del combate, termina siendo “lo único decente” que puedan sacar los soldados de la guerra. La dualidad moral de la misión complica la valoración del espectador y la de los personajes. Por un lado, como argumentan los soldados en la secuencia 12, se arriesga la vida de ocho para salvar a un solo hombre (terminarán muriendo seis de ellos) y el principio moral que lo guía (evitar el sufrimiento de la madre) resulta absurdo ya que todos “tienen madre”. Pero por el otro, la misión llevará a Miller a reconciliarse consigo mismo ya que por fin, en la guerra, combatir ha tenido algún sentido. Miller no es un militar de creencias ideológicas, es un hombre sensible que se siente desconectado de sí mismo desde que está en la guerra (de ahí su temblor). Salvar al soldado Ryan supondrá para él “haber hecho lo correcto” y el espectador comprenderá que si la misión, por absurda que parezca, se inspira en un principio moral humanitario entonces se estará obrando bien. Aunque durante gran parte del film el espectador sea partícipe de la crítica indirecta a los altos mandos, finalmente comprenderá que sus decisiones están guiadas por principios morales universales<sup>212</sup>.

Recurrir a esquemas míticos (como es el carácter legendario de la carta leída en la película) facilita la interpretación final del film. Las referencias al Western (en el homenaje a *Centauros del desierto* de la secuencia 5<sup>213</sup> o de “El Álamo” en la secuencia 28) recuperan esquemas reconocibles por el espectador y que entroncan con su sentido de identidad nacional. La referencia que Miller hace a “la frontera” en la secuencia 27 vincula la hazaña bélica de los personajes con el efecto purificador de enfrentarse a lo desconocido: sólo ahí conocerán aquello de lo que son capaces (los personajes y los estadounidenses). Al sugerir la relación entre la misión de los personajes y la misión de la nación se favorece que el público se sienta indirectamente interpelado por el film, y que reflexione en consecuencia o que directamente cambie su modo de pensar acerca de las instituciones militares norteamericanas.

---

<sup>212</sup> El General Marshall, uno de los líderes militares más populares de Estados Unidos, es quien considera que se debe rectificar un error del pasado (Guerra Civil) y evitar que se vuelva a producir en el conflicto bélico actual (Segunda Guerra Mundial). La película parece sugerir qué debería guiar la acción de las Fuerzas Armadas estadounidense: la humanidad de sus líderes y la moralidad de sus misiones.

<sup>213</sup> El momento en el que la madre de Ryan recibe la noticia de la muerte de sus hijos se presenta a contraluz bajo el marco de una puerta, como en el conocido Western.

Además, el hecho de haber realizado una misión honrosa compensa la muerte de los personajes. La película recuerda al espectador que los soldados caídos en las guerras norteamericanas no lo hacen en vano, que luchan por defender los principios esenciales de la humanidad y que esto les lleva a ser héroes que garantizan la supervivencia de los valores míticos de la nación (entroncando con su “destino manifiesto”). La película, que parecía una crítica a los altos mandos y a la futilidad del sacrificio de los soldados, termina siendo un film comprensivo con la estrategia militar y sus efectivos. Ése es el cambio de perspectiva que se exige al espectador.

La guerra en *Salvar al soldado Ryan*, como en toda película bélica, transforma a los protagonistas. El contraste en la perspectiva moral de los personajes permite que todo tipo de espectadores se vean representados en la patrulla. El cambio que se produce en ellos, alterando su estereotipo inicial y uniéndose en torno a unos principios morales, invita al espectador a experimentar la misma transformación (todos terminan valorando la fraternidad del grupo y la importancia de su misión). La arco dramático de la compañía sugiere los beneficios de la reunificación nacional y del abandono del individualismo.

Algunos, como Miller y Horvath, realizan un camino de vuelta. Por su experiencia están hartos, se han “acostumbrado”, relativamente, a la muerte. Han visto cómo hombres decentes como Caparzo y Wade (que siempre han sido sensibles a las necesidades del otro) han muerto por el capricho de la guerra, y esto les aísla en lugar de hacerles más sensibles a las necesidades del otro (Miller llora a solas en la secuencia 22, Horvath está a punto de matar a Reiben en la 23). El ejemplo moral de Ryan, les hará recuperar la ilusión y sintonizar con quienes son. Miller volverá a ser receptivo y comunicativo (en la secuencia 31 empatizará con el soldado Ryan y disfrutará viendo a sus hombres congeniar). También recuperará su capacidad de liderazgo recurriendo a una estrategia para proteger el puente de los alemanes que a nadie se le habría ocurrido. Llegará incluso a dejarse dirigir por Ryan en la secuencia 32 cuando éste demuestra una buena idea al detonar los proyectiles a mano. Morirá satisfecho por haber salvado el puente y por haber conseguido mantener con vida a Ryan. Miller, que es en el fondo un profesor, morirá enseñando una gran lección (“hágase digno de esto, merézcalo”) sintonizando con quien solía ser antes de la guerra.

La frustración de la que parte Reiben es algo diferente. Es un personaje al que la experiencia de la guerra le ha llevado a mantener una actitud cínica, crítica e individualista y a resistirse a la disciplina militar (está a punto de desertar en la secuencia 23). El ejemplo moral de Miller en esa secuencia le hará ver que no es el único que lo está pasando mal y que quiere volver a casa. Esto le llevará a compartir con sus compañeros una historia ridícula para divertirlos en la



secuencia 31, e incluso a proteger a Ryan y empatizar con él durante la secuencia 32 (pese a haberle culpado durante toda la película de sus infortunios). Heredará el sentimiento de “culpa” de su capitán por no haber podido evitar su muerte. Solidariamente, por primera vez en la película, asumirá la tarea de copiar y enviar la carta de Caparzo.

Upham es el único que de partida considera la guerra como una hazaña poética y una experiencia valiosa, le provoca curiosidad. Pero su amistad con la tropa, el ejemplo de Miller y el efecto que provoca en él su muerte y las de Wade, Jackson y Mellish, le harán comprender que el precio que ha de pagarse en el combate por perder lo superfluo, por conocerse a uno mismo, por madurar, es demasiado alto. La guerra no es un poema homérico o un juego de niños. Su propio idealismo estará a punto de provocar la muerte de Reiben y terminará efectivamente llevando a la de Miller. Su cobardía y miedo infantil llevarán a la muerte de Jackson y Mellish.

Gracias a una misión de nobles principios, no a la guerra en sí, los protagonistas adquieren competencia como soldados y norteamericanos “ideales”. La visión que la película propone de la guerra es dual: ni es deseable ni es algo inmoral en sí mismo. El que una guerra sea “buena” depende de la calidad de los hombres que las dirijan y de aquellos que la luchen. La película no es belicista, pero admite que en ocasiones hay que combatir cuando la causa es justa y se haga “lo decente”.

La película coincide con el ciudadano crítico en que la guerra en sí es algo inhumano y cruel que puede sacar lo peor de los hombres<sup>214</sup>; lo que añade es que siempre y cuando la misión, los altos mandos o los soldados que la desempeñen sean virtuosos, la nación deberá honrar la labor del ejército norteamericano permaneciendo a su lado en bloque. La visión de una guerra “humanitaria” es la que propone el film como “guerra justa”, proponiendo como mejor ejemplo de esto el caso de la Segunda Guerra Mundial.

La dualidad en la caracterización de personajes, en la valoración de la misión o de la guerra, permite que la película tenga una lectura polisémica. Esto permite que resulte atractiva a diferentes tipos de espectador y que la visión de todos se vea representada en la película. Una vez “dentro”, la evolución de todos hacia el mismo final (unión, fraternidad, fe en la moralidad de la misión) invita a todo tipo de espectadores a la reunificación nacional y a la fe en los principios de la identidad nacional propuestos.

---

<sup>214</sup> Esta opinión se manifiesta al final del desembarco con el asesinato de dos soldados alemanes que se rendían o con la “locura” de Horvath de la secuencia 23 (a punto de matar a Reiben)

Para lograr una comunicación eficaz de su tema la película recurre a la fórmula clásica de reproducir estereotipos sociales en la compañía o de relacionar la trama con esquemas míticos; pero la ruptura de esquemas históricos (la historia es ficticia aunque se ubique en la Segunda Guerra Mundial y sus personajes manifiestan el individualismo contemporáneo) y la ruptura de los esquemas militares (axiología difusa) es lo que hace que el efecto de la historia/Historia sea mayor: la fábula impacta en el espectador provocando un cambio simétrico en su actitud ante lo militar o el pasado mítico de la nación, donde la Segunda Guerra Mundial ocupa un lugar fundamental.

#### 5.1.5. Personajes

La compañía de *Salvar al soldado Ryan* simboliza la nación americana de un modo similar al cine clásico pero está compuesta por personajes más complejos moral y emocionalmente. Se compone de diversos estereotipos sociales y militares que se identifican fácilmente con los protagonistas. Sus dudas morales o su complejo desarrollo emocional hacen que “el veterano” (Miller), los “novatos” (Upham y Ryan) y “el cínico” (Reiben) resulten menos planos que sus homólogos clásicos. El resto de personajes se desarrollan menos, asemejándose más al estereotipo militar que representan.

Los personajes se caracterizan en función de sus relaciones con el grupo (fraternidad) y de su opinión sobre la misión (moral). Aunque la incógnita del grupo, y del film, sea averiguar algo de Miller o del anciano del cementerio, en realidad se acaba sabiendo muy poco de la vida anterior de ninguno de ellos. Sus acciones, opiniones, y su focalización del relato son lo que permite caracterizarlos y no tanto su desarrollo literario (en ocasiones un objeto, prenda o la profesión o creencias del personaje sintetizan su personalidad). La experiencia del espectador de su situación, el contacto con la compañía durante cinco días, es lo que permite conocerlos íntimamente. Lo mismo ocurre con el anciano, haber compartido su recuerdo permite comprender su conflicto vital.

Es una película coral en la que uno de los personajes resulta más protagonista: Miller. Su focalización de la narración (aunque luego resulte ser la de Ryan) permite conocerle íntimamente como si fuéramos uno más de la tropa, del mismo modo que lo hará Ryan que a fin de cuentas es quien lo recuerda. La confusión entre su personalidad y la del anciano Ryan resulta útil para simbolizar cómo uno vive a través del otro.

Upham y Reiben completan la focalización de los sucesos de 1944. Tienen un importante rol narrativo y peso simbólico. Su valoración de otros personajes permite que el espectador se

forme una opinión de ellos aunque en realidad no los conozca. Reiben imagina negativamente a Ryan y su visión determinará la que tenga el espectador del personaje a rescatar. El momento en el que Reiben perdona al personaje coincide con el punto en el que el espectador empieza a conocer verdaderamente al soldado Ryan y a solidarizarse con él. El contraste que se produce para el espectador entre el Ryan que esperaba y quien realmente es, es el mismo que el que experimentan Reiben y el grupo, demostrándose nuestro compromiso moral con el conjunto. La focalización de Upham es fundamental para caracterizar a Miller y al resto de la tropa. Los demás, exceptuando a Mellish, tienen poco peso en el grupo y únicamente aportan matices al conjunto o puntos de vista diferentes acerca del tema moral del film.

Un elemento común a casi todos los protagonistas (que representan a la nación) es el sentimiento de culpa. En una película en la que uno de los objetivos principales es conseguir que se empatice con los personajes, el que todos presenten este rasgo parece insinuar al espectador ha de compartir también este sentimiento. Inicialmente, la culpa se introduce como un *leitmotiv*. Al final de la película, la culpa es el sentimiento entorno al que gira la reflexión del espectador. Es lo que ha definido la personalidad del anciano, y con quien se le obliga a identificarse. Se traslada al espectador la “culpa del superviviente” como beneficiario de la gran labor de los veteranos de la Segunda Guerra Mundial, a quienes no honraba con su actitud crítica anterior.

#### 5.1.5.1. La compañía

##### A. Capitán John Miller

Es el héroe de la narración ya que es quien recibe el mandato de la misión y quien soporta un mayor peso narrativo. Focaliza la mayor parte del relato y recibe más atención que el resto. Su estado emocional determina el estilo de la mayor parte de las secuencias así como su caracterización es la que más detalladamente se realiza. En muchos momentos sus reacciones guían al espectador en el modo en el que debe juzgar lo que se presenta (por ejemplo en el bloque 2J censura la ejecución inhumana de dos prisioneros alemanes por parte de dos soldados norteamericanos, en la secuencia 9 su visión de Upham determina la que construya de él el espectador, o en la secuencia 19C censurará la actitud de la compañía al haber estado jugando con las chapas identificativas).

En cuanto a su rol en el grupo es un líder carismático (en la secuencia 12 recurre al humor y al sarcasmo para dirigir a su compañía), experimentado como Horvath y culto como Upham (secuencia 18). Es sensible y reflexivo (secuencias 2, 18 y 22) y siente que la guerra le ha

cambiado (el reflejo de ello es su temblor en la mano –ha somatizado el trauma de la guerra- o su forma de imponerse en la secuencia 20). Su mayor preocupación es la responsabilidad que tiene sobre sus hombres, ya que cada muerte le afecta y le aleja de quien solía ser. Es paternal (sobre todo con Upham y Ryan –secuencias 18 y 31-) y choca a menudo con Reiben por su poca disciplina e individualismo. Horvath es su amigo: es al único al que le habla de sí mismo de un modo personal (secuencia 18) y el que le apoya ciegamente (secuencia 23). Será quien le ayude a tomar la decisión final del film: permanecer junto a Ryan porque es “lo más decente” que pueden hacer (secuencia 27). Su muerte le afectará enormemente.

Es algo distante en su relación con la compañía (de ahí que estos mantengan un “porra” sobre su pasado) pero si lo hace es por mantener una relación profesional (como dice en la secuencia 12 “existe una cadena de mando”) y por evitar su sentimiento de culpa por su posible muerte. Su frialdad al morir Caparzo se deberá a esta cuestión (aunque en las secuencias 18 y 22 se mostrará que es una actitud fingida y en realidad sí le afecta, cada vez más). Su mayor temor es fallar en su responsabilidad como líder, y al morir Wade por cumplir con la misión que él ha determinado, se sentirá culpable por haber respondido su mandato a un momento de inseguridad personal. Su decisión sobre el destino del prisionero alemán indica que ante todo es un hombre de principios capaz de sobreponerse a las razones emocionales que pudiera tener. El azar, y la vil naturaleza del enemigo, provocarán que el prisionero al que liberó termine matándolo.

Su conflicto personal, su sentimiento de culpa, tarda en presentarse (secuencia 18) aunque se sugiere y anticipa en las secuencias 2 y 13. En la realización de la misión se produce su arco de transformación. En la secuencia 23 se confiesa a la compañía abandonando su bloqueo emocional. Explica que es profesor y que para considera que cumplir la misión podría darle el derecho a volver a casa con su mujer (en la secuencia 12 argumentaba que debían cumplir la misión en virtud de la cadena de mando). En la secuencia 26 se presenta sensible y comprensivo al comunicarle a Ryan la muerte de sus hermanos (en la secuencia 15 el capitán Hamill le había reprochado su poco tacto al comunicar este hecho al Ryan equivocado). En la secuencia 31 conversa y empatiza con el joven, e incluso llega a contarle un recuerdo íntimo (la imagen de su mujer cortando rosas: hasta la secuencia 23 nunca hablaba de sí mismo). En la secuencia 32 se deja guiar por el joven que únicamente “debía mantenerse pegado a él” (como le dice en la secuencia 28). Colabora en una estrategia improvisada con Ryan sin sentir amenazado su rango (contrariamente, en la secuencia 20 se le apreció inseguro ante las sugerencias del grupo). Al morir el capitán, profesor en origen, imparte su última lección “hágase digno de esto, merezcalo”.

Su rol, al final de la película, será actuar como figura vicaria del autor implícito (de ahí la posible elección del signo identificativo de su casco –un fotograma-). Su mensaje a Ryan es la “moraleja” de la película: el espectador debe honrar la memoria de aquellos que lucharon por una buena causa. El ciudadano, como Ryan, debe hacerse digno de la hazaña de la “gran generación”. Miller, en mayor medida que el resto, representa a esos veteranos, y su legado se mantiene vivo a través de Ryan (sus recuerdos se mezclan con los suyos) y su familia (espectadores y beneficiarios indirectos de la acción de Miller).

### B. Cabo Upham

Upham es el “novato” de la compañía. Es traductor y jamás ha combatido. Es torpe y nervioso y le costará encajar en el grupo. Su visión idealista y poética del combate y la institución militar le hará chocar con el resto (secuencia 12). Cree que la guerra “educa los sentidos” y que en el combate surgen lazos de fraternidad indisoluble entre los soldados. La compañía se ríe de él por esto, aunque todos participen de ese sentimiento de fraternidad. Mira la guerra con la curiosidad de un niño (secuencia 20). Su ingenuidad será otro de los rasgos que lo infantilicen (cree que la palabra “fomare” significa algo en alemán que él desconoce –secuencia 19-). Miller se convertirá en una especie de padre o mentor para él. En su diálogo en la iglesia (secuencia 18) se aprecia cómo le ilusiona participar con Miller en la “porra” y que éste le confíe que sabe de su existencia. El capitán comprenderá su inocencia y su idealismo militar (más adelante se sabrá que está acostumbrado a guiar a jóvenes por ser profesor).

Aunque la muerte de Wade le impresiona, en la secuencia 20 sigue manifestando su ingenuidad e idealismo e incluso defiende sus principios apasionadamente. Seguirá sin comprender a la compañía y juzgará su deseo de venganza como una deshonor del código militar (secuencia 23). Conoce las normas y el reglamento. Es lo único que sabe de la guerra, ya que hasta entonces no ha cogido un arma. Se contradice al suplicar a Miller que proteja a Reiben de Horvath por haber faltado a la cadena de mando. No parece que su idealismo consista en el respeto al código, sino más bien a la ética universal. Es el más humano.

Durante la preparación del combate en Ramelle aparece aterrado. Su cambio de perspectiva convence a Mellish quien le introduce en el grupo (le dice el significado de la palabra “fomare” –secuencia 30-). La patrulla disfrutará con él cuando traduzca para ellos una bella canción francesa que les permite evadirse (secuencia 31). Es sensible y en ese momento comparte la fraternidad del grupo. Pero se acobardará en el combate y no será capaz de cumplir la misión que se le ha encomendado (llevar munición a las ametralladoras). El miedo le paralizará.

Morirán Jackson y Mellish en parte por su culpa. Lloro como un niño la muerte del segundo, pero algo le hará cambiar: será testigo de cómo el soldado alemán al que defendió en virtud de sus principios éticos matará a Miller sin miramientos. Esto le enfurece y cogerá un arma por primera vez: lo hará para vengar la muerte de su “padre” (Miller). Su transformación será la mayor de todas, y será el único al que se presente en la historia de un modo tradicional (secuencia 9).

Su evolución se refleja en una serie de objetos simbólicos. Inicialmente el personaje es caracterizado por la máquina de escribir que intenta llevar al frente. Su reticencia a soltarla (se llevará nervioso la tapa) demuestra su miedo al combate y a abandonar su personalidad idealista y utópica. Durante su etapa infantil un pequeño lápiz representa su nivel de madurez (en la secuencia 19 se le ve muy preocupado porque Miller no lo gaste comunicándose con el soldado sordo que les dirigirá a Ryan). En este punto sigue considerando prioritario el sentido poético de la guerra (lo lleva para anotar aquello que sirva a su libro sobre la fraternidad). En la secuencia 30, su madurez es recompensada con su primera tarea relevante en la compañía. Deberá llevar munición a sus compañeros él solo (siempre ha estado protegido por otro compañero o se ha quedado atrás). Mellish, en una especie de Bar Mitzvah (la imposición de la ristra de balas recuerda a la imposición del Talit), reconoce su cambio de niño a hombre y le incorpora al grupo. Cuando Upham sienta miedo durante el combate de la secuencia 32 se volverá a poner la ristra de balas al cuello y la tocará intentando calmarse. Con la muerte de Miller coge por primera vez un arma y lo hace para vengarse del asesino de su mentor, un soldado nazi al que en principio él quiso proteger en virtud de los principios humanitarios del combate. Su cambio se ha completado.

A menudo sirve de narratario. Sus reacciones a las decisiones de Miller permiten al público valorarlas, además su poco conocimiento del combate y su “disfrute” poético del mismo parecen sugerir que es el personaje que representa al espectador implícito. Su arco de transformación es similar al que se espera del espectador: que sienta la guerra como es verdaderamente y abandone su actitud pueril. No se trata de tan solo un espectáculo, videojuego, novela o película: en el combate hay gente de verdad que da la vida por sus compañeros y por causas dignas. Se trata de personas, no de héroes homéricos. También, como escritor interesado en el tema de la fraternidad, manifiesta rasgos del autor implícito ya que la película se interesa por el mismo tema que él. Estos motivos le hacen candidato a ser el anciano del cementerio una vez muerto Miller (posibilidad que se negará al identificarse a éste como Ryan).

En un momento concreto del film (bloque 32E) simboliza a la nación norteamericana y su tardía intervención en la finalización del holocausto. Él es quién lleva la munición al resto de personajes (como Estados Unidos que aportaba munición y equipo al Reino Unido) y es quien, conocedor de la agonía de Mellish, lo escucha desde la escalera incapaz de hacer nada por salvarle (representa la tardanza y el miedo de EE.UU. a incorporarse en la guerra y detener el Holocausto). Su sentimiento de culpa simboliza el “trauma del holocausto” de la nación.

### C. Soldado Reiben

Éste soldado también manifiesta características atribuidas al espectador implícito. Su posición crítica, cínica e individualista respecto a la misión (secuencia 12) coincide con el modo en el que el espectador desencantado con las instituciones militares evalúa el motivo de la trama de los personajes. El “cínico” es quien transmite al espectador una visión negativa del soldado a rescatar. Las emociones del público se alinean con este personaje al morir Caparzo (el espectador culpa a Ryan del mismo modo que Reiben). Su aversión por la misión le hace ser cruel con el soldado Ryan de la secuencia 15 (le mira pasar con desprecio) y en este caso se censura su actitud (Mellish y Wade sí compadecen al “falso” soldado Ryan). Con la muerte de Wade protagoniza el mayor conflicto emocional del film ya que acusa personalmente a Miller de la muerte de su compañero y decide abandonar la compañía porque “ya está harto” de la misión. El espectador, conocedor de los sentimientos de Miller, censura al personaje quien en ese momento sólo piensa en saciar su sed de venganza y está hiriendo a conciencia al protagonista. Con el encuentro con Ryan recupera la simpatía del público. Su intervención tras la negativa del soldado Ryan resulta lógica ya que el público, situado en el bando de la compañía, encuentra de primeras esta negativa “insolidaria”. El que lo “perdone” en la trinchera durante la secuencia 32, coincide con la empatía que ahora siente el espectador por Ryan al verle reír recordando a su hermanos en la secuencia 31. El que Reiben le salve de morir ante un carro de combate es su primer acto solidario. A partir de ese punto se relacionarán como hermanos (sujeta a Ryan con las piernas para que no escape).

Su chaqueta (donde ha escrito “Brooklyn, NY, USA”- se aprecia por primera vez durante la confesión de Miller de la secuencia 23-) y el portal donde relata su última chiquillada antes de partir a la guerra (secuencia 31) le caracterizan como un chico “de barrio”. Él también anhela volver a su ciudad y por ello, por sintonía con el deseo de Miller, se queda en la secuencia 23 con la compañía y no deserta. El que coja la carta de Caparzo del cuerpo sin vida de Miller da muestra de su transformación. Todo aquél que ha llevado la carta ha terminado muriendo. Al

cogerla toma el testigo de copiarla y hacérsela llegar a la familia de Caparzo (aún a riesgo de morir según la axiología del film). Por primera vez se sacrifica voluntariamente por el bien de otro.

Su transformación es la que se espera que se produzca en el espectador más crítico.

#### D. Soldado James Ryan

El soldado Ryan es el objeto de la narración. Su importancia en el relato viene precedida por el título del film y la película juega continuamente con su identidad y caracterización. Ryan, del que únicamente se conoce sus orígenes e importancia para su madre, pasa a caracterizarse según la visión de Reiben de la secuencia 13. En la secuencia 15 el espectador se sentirá algo culpable al compadecer al falso soldado Ryan a quien había juzgado demasiado duramente. Miller, en la secuencia 18, volverá a matizar la visión del espectador del personaje: “espero que Ryan merezca la pena”. Con su aparición en la secuencia 25 y su negativa a completar la misión de los protagonistas en la escena 26, el soldado resulta antipático (por identificación del espectador con la reacción de la compañía) aunque tenga cierta razón en lo que dice. Finalmente, en la secuencia 31 su largo recuerdo de sus hermanos y su calidad humana permiten que por fin el espectador (y Miller) conozcan al verdadero Ryan y valoren verdaderamente su bondad y buenos principios demostrados en la secuencia 26. Al averiguarse que Ryan es el anciano del cementerio, el espectador podrá comprender completamente su personalidad: toda la película ha servido para caracterizar el conflicto interno del personaje, de hecho, su objetivo principal desde el propio título es lograr que el espectador se identifique con Ryan.

El verdadero Ryan es un joven ideal, de buen corazón (quiere a sus hermanos y ríe sin nada que ocultar en la secuencia 31), es honesto y ante todo es noble. En la secuencia 26 considera que no es merecedor de volver a casa, y sin intención de ser irrespetuoso con el alto mando o con Miller, se niega a regresar y decide mantener su posición alegando que ha de proteger el puente y permanecer al lado de los hombres que ahora son sus únicos hermanos (se sacrifica por el colectivo). Cuando averigua que dos hombres han muerto por ir a buscarle pregunta sus nombres indicando que es un joven sensible y solidario. Durante la secuencia 29 se molesta por no tener nada que hacer durante el combate (quiere ser útil), y en la secuencia 31 se sincera con Miller al decir que no recuerda la cara de sus hermanos por mucho que lo intente. Finalmente en la secuencia 32 se aprecia que es un joven de recursos (con la idea de amartillar



a mano los proyectiles) aunque llore angustiado como un niño al final y quede paralizado por la culpabilidad que siente al morir Miller.

Posteriormente se le identifica como el anciano. Su miedo a no haber sido digno del sacrificio que se hizo por él demuestra su humildad y nobleza. Ha desbloqueado todos sus recuerdos al llegar a la tumba, y una vez se acerca su mujer, le oculta su sentimiento de culpa o por qué están allí (es un recuerdo reprimido lo que le angustia, nunca lo ha compartido con nadie). Ya se ha comentado cómo la empatía con este personaje pretende que el espectador modifique su opinión del aparato militar y sus hombres, y que honre a la gran generación de veteranos.

### E. Soldado Mellish

Este personaje es menos protagonista que los anteriores (él no focaliza la narración) pero tiene mucho peso simbólico. Es un americano de origen judío (es su característica clave, se ve en la secuencia 2 y en la 19 cuando saca su chapa identificativa unida con una goma elástica a la estrella de David). Es charlatán y cariñoso, y mantiene una relación especial con Caparzo (secuencias 12, 13 y 26). Su arco de transformación es menor pero se relaciona con el que experimenta Upham. En la secuencia 12 desprecia su ingenuidad, en la secuencia 23 suplica a Miller junto a él que haga algo por evitar el enfrentamiento entre Horvath y Reiben y en la secuencia 30 acepta a Upham en el grupo en vista de su transformación. Inicialmente le gastó una broma al traductor (una novatada, le dice que la palabra “fomare” es una palabra alemana) y la resolución de ésta invita a Upham a ser parte de la compañía. También le pone las balas alrededor del cuello en signo de reconocimiento de su madurez (algo que ya se ha mencionado).

La función de este personaje es introducir el tema del Holocausto en la película. Este personaje es el único ideológicamente involucrado en la guerra. Al terminar el desembarco coge una bayoneta de las juventudes hitlerianas y se echa a llorar desconsoladamente tras decir que “ahora servirá para cortar el pan del Sabbat”. En la secuencia 19 se aprecia su sed de venganza (se identifica como judío a los prisioneros alemanes), y su cruel asesinato simboliza la agónica muerte de millones de judíos durante la Segunda Guerra Mundial. Con una larga duración, la secuencia de la muerte de Mellish se presenta de un modo muy desagradable. Mellish pide ayuda y nadie le escucha (como se sintió el pueblo judío ante la inacción americana) y Upham no es capaz de socorrerle por cobardía y terror (como Estados Unidos). El soldado nazi que le mata disfruta haciéndolo y se regodea en ello, es una especie de ritual. El sudor, la puñalada y

sus susurros recuerdan a una violación, y representan el genocidio sistemático y cruel de millones de judíos durante la Segunda Guerra Mundial.

El tema del Holocausto es la única causa para la guerra que presenta el film, aunque introduce el tema de un modo secundario.

### F. Sargento Horvath

Este personaje es un militar experimentado que ha participado en las mayores campañas de la Segunda Guerra Mundial (se aprecia en la secuencia 2 que ha pasado por África e Italia). Es el compañero fiel de Miller, ya que han luchado juntos en más de una ocasión. Se compenetran bien como se puede apreciar en el desembarco. Tiene un estilo de mando menos formal que Miller. Es el único que puede darle su opinión sobre las decisiones que toma (le acusa en la secuencia 2 de “mandar a sus hombres al matadero”, trata de hacerle entrar en razón en la secuencia 20 y le aconseja permanecer en el puente en la secuencia 27). Es un personaje alegre que disfruta de sus compañeros y cuyas reacciones generalmente permiten valorar la simpatía de otros miembros del grupo o la del propio Miller. Por proteger la honra de su capitán estará a punto de matar a Reiben, lo cual indica su carácter pasional. Sin embargo recapacita gracias a la confesión de Miller. Posteriormente se aprecia cómo Horvath y Reiben se sientan juntos en el portal de la secuencia 30, su conflicto se ha resuelto. Morirá protegiendo a Miller y Reiben. Es herido en una escena anterior y esto le impide avanzar con rapidez. Se lo oculta a sus compañeros y se expone a ser abatido llevando el lanzagranadas (que le hace ir todavía más lento). Morirá de un modo heroico.

Este personaje no tiene un gran desarrollo, únicamente “completa” la visión de Miller ya que sirve a su amigo de confesor, consejero y crítico.

### G. Soldado Jackson

Jackson es el mejor francotirador del grupo. Él considera que su capacidad para el combate se debe a un don divino: es un ferviente católico. Reza ante cada situación de combate, quizás para no olvidar quién es como dice Miller que le ha ocurrido. Es frío y disciplinado (sus compañeros se sorprenden de que pueda dormir en cualquier situación). No tiene desarrollo, pero el espectador atiende expectante a sus secuencias (bloque 2I y bloque 13D) porque sus momentos de protagonismo son cruciales para la supervivencia de la compañía. En la

secuencia 32D morirá. Acostumbrado a que sus escenas siempre han permitido la solución de los conflictos de la compañía, su muerte resulta una sorpresa para el espectador.

### H. Soldado Caparzo

Este soldado es el “niño grande” del grupo. No es muy inteligente pero tiene buen corazón. Sus chistes permiten reducir la tensión del espectador (secuencia 2 comenta el milagro de que un soldado haya sobrevivido a un disparo diciendo “vaya potra”). Se evade con facilidad (come manzanas del suelo en la secuencia 13 ante los disparos alemanes) y le desespera la “maldad” del enemigo. Es amigo de Mellish y es a quien recurre cuando agoniza en el suelo tras su disparo en la secuencia 13.

Es sensible, y su muerte se debe a la compasión que le provoca la familia francesa que pide que se lleven a su niña y la protejan. El soldado dice que le recuerda a su sobrina y que han de llevarla porque “es lo más decente” que pueden hacer. En ese momento morirá. Su carta de despedida a sus padres es lo único que parece importarle. Pide a Mellish que la copie y se la mande. Lo hará Wade.

Resulta importante para el film dotar a este personaje de la simpatía del espectador. Su muerte ha de afectarle para que padezca la misma tristeza que la compañía.

### I. Médico Wade

El médico de la compañía es el más sensible del grupo. Su labor le hace ser el más empático y compasivo (en la secuencia 12 será el único que no se muestre hostil con Upham). En la secuencia 2 se puede apreciar lo importante que resulta para él poder socorrer a sus compañeros heridos. Grita y se desespera ante lo inhumano que le resulta el enemigo. Posteriormente se ve en la secuencia 13 cómo le afecta no haber podido ayudar a Caparzo (se responsabiliza de cumplir el último deseo del soldado cogiendo su carta y cubre su rostro). Queda muy afectado por su fallecimiento y en la secuencia 18, en un momento de debilidad, revive su dolor por no haber dedicado más tiempo a su madre (fingiendo que dormía cuando ella llegaba tarde del hospital donde trabajaba). Este recuerdo traduce su sentimiento de culpa por no haber podido hacer nada por Caparzo.

La muerte de Wade resulta horrible. Es consciente de su estado (por sus formación médica) y lo único que pide es que le adormezcan con morfina para evitar el sufrimiento. Sus últimas palabras serán “mamá, mamá” mostrando su fragilidad infantil. Su muerte provoca el mayor

conflicto de la compañía, ya que es un hombre bueno que no debía haber muerto: ocurrió por la inseguridad de Miller.

#### 5.1.5.2. El enemigo

Los alemanes (se menciona muy poco la palabra Nazi) son meras sombras o primeros términos durante el desembarco de la secuencia 2. Se los identifica así como “el mal”. Su vileza queda reflejada en el asesino de Mellish y en el soldado alemán que, pese a haberse beneficiado de los buenos principios de Upham y Miller, no duda en matar al capitán. Este último es además manipulador (juega con los recuerdos de la compañía en la secuencia 23 y trata de apelar a la bondad de Upham en la secuencia 32 fingiendo ser su amigo). Los que aparecen en el resto de la secuencia 32 tienen el rol de “enemigo” pero, aparte de por su capacidad destructiva o habilidad estratégica, no se les caracteriza de otro modo.

La película no presta demasiada atención a la caracterización del enemigo más que en su aspecto moral, ya que el conflicto del film se aleja del enfrentamiento bélico real y se concentra en el dilema ético de la misión de salvar a Ryan. Los alemanes se convierten en el modo de demostrar la progresiva deshumanización de los soldados protagonistas. En la secuencia 2 unos soldados alemanes que se rinden son abatidos entre risas por los soldados norteamericanos; otros que se queman dentro del búnker provocan que un soldado grite “no disparéis, dejad que se quemen”. El prisionero alemán que mata a Wade también provoca que se remuevan las bajas pasiones de la tropa y, finalmente, las de Upham.

#### 5.1.6. Tiempo y espacio

El tratamiento temporal y espacial de *Salvar al soldado Ryan* es hiperrealista. Combina una apariencia clásica (realista) con motivos expresivos que trasladen al espectador el estado emocional del personaje y que le transmitan su experiencia.

El tiempo de la historia del anciano se presenta dilatado: la familia no ha permanecido junto a él en el cementerio durante dos horas y media reales. La intensidad del recuerdo justifica la dilatación temporal y la selección de acontecimientos que se presentan. Sin una precisa concreción del tiempo que pasa entre una secuencia y otra<sup>215</sup> como ocurre en el relato de un recuerdo lejano, se resumen de un modo lineal los acontecimientos que sucedieron durante cinco días de 1944 que fueron trascendentales para el personaje.

---

<sup>215</sup> Como ya se comentó en el análisis estructural

Aparte de esto, la apariencia general del tiempo en el film resulta naturalista. En la película se mantiene la continuidad, la linealidad y los fragmentos suelen presentarse sin una llamativa manipulación temporal, cerrándose y manteniendo una relación clara con otros sucesos del relato. La predilección del film por resolver secuencias o escenas mediante un solo plano, invita al espectador a percibir el tiempo de un modo *fiel*. Esto, no sólo transmitirá realismo a la narración, sino que favorecerá comprender el estado emocional del personaje. Dispara la tensión del espectador en algunos momentos como el bloque 2E en el que el trayecto por la playa de Miller se hace interminable o permite el disfrute relajado de un paseo por el campo francés (secuencia 11).

Que el espectador perciba los acontecimientos al mismo tiempo que los protagonistas, y que lo haga sin la sensación de haber sido manipulado cinematográficamente, favorece su experiencia de la historia. Este objetivo marca que algunas de sus secuencias manifiesten un tratamiento poético del desarrollo temporal de los acontecimientos.

Con la intención de obligar al espectador a compartir el estado emocional de Miller se presentan ralentizados algunos bloques. Se trata de episodios de confusión en los que el personaje contempla el cruento espectáculo del combate. Los bloques 2C, 2D y 32H disparan la tensión del espectador, ya que le hacen temer por la integridad de Miller (ajeno a lo que continúa ocurriendo a su alrededor) y le hacen reflexionar sobre lo que éste presencia siguiendo su mismo razonamiento o valoración. Aunque resulte evidente la manipulación temporal, el film justifica que el espectador perciba la realidad de este modo ya que el personaje se encuentra aturdido por una explosión. Pretende naturalizar lo expresivo. De hecho, no se emplea el ralentizado en otros momentos típicos en el cine de acción<sup>216</sup> porque no se podría justificar mediante la focalización del personaje. Al contrario que en otras películas del género, las explosiones tampoco se dilatan demasiado temporalmente. Se suelen apreciar en dos cortes y se repiten muy pocos fotogramas entre uno y otro plano produciendo una impresión documental y menos cinematográfica. Esto manifiesta que el tiempo en la película sólo se altera si el personaje que focaliza el fragmento lo experimenta así (sólo ocurre con Miller y el anciano). Si no, la historia se presenta mediante un tratamiento fiel o documental con muy pocas elipsis.

Las transiciones más habituales son los cortes. Hay únicamente dos encadenados en la película. Ambos funcionan como elipsis y además traducen un significado simbólico. El primero es el que funde un PP de Miller con una tormenta (que traduce su conflicto interior) y el segundo es

---

<sup>216</sup> Las muertes de los compañeros, las explosiones, etc...

el que identifica al anciano con Ryan al final de la secuencia 32. El hombre se encuentra en la misma situación que en su juventud, ante su capitán muerto, y en el mismo estado emocional: siente una inmensa ansiedad acerca del mandato de Miller. Por ello el plano elegido para presentarlo es un plano subjetivo de Miller, aunque esté muerto, en una y otra situación (el puente y la tumba).

En *Salvar al soldado Ryan* el espacio en el que transcurren las secuencias se trata expresivamente. Aunque su apariencia es realista, la mayor parte de las localizaciones del film cuentan “algo” de la historia que presentan y no sólo se limitan a actuar como contexto. Los contrastes que se producen en el tratamiento estilístico de las localizaciones añaden sentido a la narración y reflejan el estado emocional de los personajes. Para ello se destacan determinados elementos decorativos sobre otros que, al relacionarse con los protagonistas, producen metáforas significativas y permiten su caracterización. El diseño escenográfico adquiere una importancia expresiva crucial para la obra ya que complementa la información que disponemos sobre los personajes.

El espacio en el que se abre y cierra el film, el cementerio de Normandía, inicialmente parece un parque por el que pasean un hombre y su familia. Se oculta su trascendencia emocional para el anciano hasta que éste decide salirse del camino y acercarse a la tumba de Miller. En el cementerio las lápidas se alinean como soldados en formación, hasta el punto de que al final del film presentan una composición en “V” (de victoria) en la que Ryan coincide con el vértice. Esta manifestación del cementerio simboliza la presencia de los soldados mucho tiempo después de su muerte: su legado permanece vivo; al menos para Ryan.

La playa de Omaha es otro espacio claramente determinante para los personajes. En este caso es un enemigo más<sup>217</sup>. Los norteamericanos son vulnerables ante la posición privilegiada del enemigo, y como dice Miller si se quedan ahí “es para morir”. El mar se tiñe de sangre, los peces muertos se mezclan con los cadáveres en la orilla, y las almas de los soldados (representadas por estelas blancas) se disponen a lo largo de cada centímetro de playa. El estado anímico de los personajes limita el campo de visión del espectador. Su concentración se traduce en una planificación claustrofóbica que no permite ver claramente el espacio en el que se encuentran. Lo que está claro es que es hostil y cruel. Conforme la situación está más controlada la narración permite apreciar mejor el espacio (a partir del bloque 21 se aprecian PG

---

<sup>217</sup> Por ejemplo en el bloque 2C muchos soldados mueren ahogados por el peso de sus armas.

de las trincheras alemanas y los bunkers). No se recurre a ningún GPG para presentar el lugar claramente hasta la secuencia 10.

La oficina desde la que se redactan las cartas de condolencia y los despachos militares reciben un tratamiento cálido. Sin embargo, la luz que entra por las ventanas es muy saturada y “quema” los contornos. Parece simbolizar que en ese espacio particular Normandía está muy presente (ya que el cielo durante el desembarco es igual).

La granja de la familia Ryan revela el tipo de vida que ha tenido el soldado y es lo único que permite su caracterización real hasta que aparezca en el último tercio del film (anteriormente sólo se permite acceder a lo que la compañía piensa de él). Su residencia es tradicional, puramente norteamericana y situada en el medio Oeste (con su granero y molino). Es una casa en penumbras donde lo único iluminado es la fotografía de los cuatro hermanos Ryan, y donde el único objeto que recibe un PD es la bandera con las cuatro estrellas que simboliza la ausencia de cuatro hijos. Representa el estado emocional de la madre, que sale de la oscuridad para recibir la dura noticia de la muerte de tres de sus hijos en un plano que recuerda al inicio de *Centauros del desierto*. Esta elección permite que se proyecte en la familia Ryan las raíces de Estados Unidos. La buena relación que se percibe entre los hermanos de la foto y el desmayo de la madre indican que es una familia unida. El modo de presentar el espacio permite empatizar con Ryan y su madre y magnificar así la importancia humana de la misión.

La oficina del general Marshall caracteriza a este personaje. La presencia de la bandera tras él y la accesibilidad al libro donde se recoge la carta de Lincoln lo describen como un hombre patriótico y versado en los principios morales esenciales de la nación (tiene el libro a mano para consultarlo).

El centro de mando que se presenta en la secuencia 7 permite apreciar el contraste entre la situación de los altos mandos y los soldados de a pie. Ahí, una serie de PD tomados desde el PDV de Miller destaca cómo sus superiores se pueden afeitar y tomar café y bocadillos. No parecen encontrarse tan lejos de las comodidades domésticas como Miller (que ansía volver a casa). En el campamento (secuencia 8) los soldados se amontonan. Sin orden alguno descansan en el suelo y son atendidos por los médicos. La colisión entre un espacio y otro permite apreciar las desventajas de carecer de rango. La cantidad de soldados norteamericanos subraya la dificultad que supondrá para los personajes su misión, que será, como dice Miller, “como encontrar una aguja en un pajar”. El *travelling* lateral que describe el campamento dificulta encontrar a los propios protagonistas en él, anticipando la complicación de encontrar a Ryan entre tantos soldados desplegados en el conflicto.

La disposición del “despacho” donde trabaja Upham de la secuencia 9 indica también la distancia a la que los traductores se encuentran del combate (aunque carezcan de rango). Mantiene el orden y la estructura de una oficina lo cual sugiere su poca experiencia de lo que supone una guerra. Mantienen “algo” de la vida doméstica (de hecho Upham quiere llevar su máquina de escribir al frente): son privilegiados.

Con el cambio al segundo acto los GPG transmiten el largo camino que le queda por recorrer a la compañía. Su ascenso de la colina con la que se abre la secuencia 11 simboliza su victoria sobre el Eje con la toma de la playa de Omaha. El siguiente plano presentará a un rebaño de ovejas y la suave campiña francesa traduciendo una mayor sensación de seguridad de los personajes y el largo camino que deberán recorrer hasta encontrar a Ryan.

El contraste entre el agradable camino por el que marchan los protagonistas de la secuencia 12 y su llegada a Neuville es considerable. La ciudad es gris, está en ruinas y embarrada. La vida de sus habitantes ha sido truncada del mismo modo que sus casas (en la vivienda de la familia francesa la destrucción del muro deja sus pertenencias al descubierto). Aquello que en un momento fue importante (un piano o un coche, por ejemplo) ahora sirve de barricada. Las hojas y los charcos del camino que atraviesan los protagonistas para llegar hasta Neuville reciben el impacto de las gotas de lluvia como si fueran los de bala o explosiones. Mientras la naturaleza sigue su curso, el de la humanidad está truncado por la guerra. En Neuville cualquier lugar es peligroso. Un oficial se sienta para descansar y provoca el derrumbamiento de un muro. Tras él un batallón nazi aparece pudiendo provocar la muerte de toda la compañía (secuencia 14). Pero la zona controlada por la compañía de Hamill no se presenta del mismo modo (secuencias 15 y 17). Es más cálida, soleada, y transmite la calma que permite la presencia norteamericana.

La iglesia, oscura e iluminada con velas, permite la introspección de los personajes. Tras una barandilla Miller y Horvath comparten sus sentimientos íntimos. Del mismo modo se presenta a Wade recordando a su madre: la barandilla simboliza la barrera emocional que impone la guerra a los protagonistas. El diálogo con Upham transcurre en los bancos. El lugar destinado a la oración se convierte en un lugar de reflexión sobre la esencia de la guerra. El tormento que vive Miller se sugiere por el encadenado entre su PP y el GPG que muestra a los personajes avanzando de noche bajo la lluvia<sup>218</sup>.

---

<sup>218</sup> Esta colisión recordará a la que se produce en los encadenados que inician el relato de *Apocalypse Now*, donde, sobre planos de la cabeza de Willard se sobreimpresionarán imágenes de fuego o de las explosiones de Napalm.



El campamento al que llegan en la secuencia 19 recuerda al que se presentó en la playa de Omaha. En él hay muchísimos heridos en el suelo, y multitud de civiles, soldados y prisioneros alemanes transitan por él (haciendo imposible encontrar a Ryan). El avión que les muestra el piloto permite un momento de reflexión sobre la moralidad de la misión –como la iglesia, su interior se presenta en claroscuro-. La nave, con el cadáver del general, es una prueba del sacrificio que una misión puede conllevar. La compañía se adentra en él, con la salvedad de Upham que es el único al que se presenta tras una ventanilla. Aún no se ha integrado en el grupo.

De nuevo en campo abierto la posición de la ametralladora resulta tremendamente simbólica. La situación de la compañía durante el combate es igual de vulnerable que la de la playa de Omaha (mediante un GPG se muestra la gran distancia que han de recorrer hasta la ametralladora y la superioridad estratégica de ésta- secuencia 20-). El hecho de que Upham se oculte tras una vaca muerta demuestra su poco conocimiento del combate (elige una vaca en lugar de una trinchera para observar la evolución del enfrentamiento). Para encontrar a Wade malherido Upham debe cruzar el humo de las explosiones. Éste actúa como un velo que le descubre la horrible agonía de Wade a Upham: le muestra lo que ocurre “tras el telón” del espectáculo que él creía contemplar. No hay belleza en el combate, no hay lugar para la curiosidad; lo que hay es dolor y muerte. En las secuencias 22 y 23 una estructura de vigas metálicas recuerda a las cruces del monte Calvario simbolizando el estado emocional de Miller y la compañía, o remite a las cruces del cementerio de la primera secuencia del film. Esto último parece confirmarse con la coincidencia de la posición de Jackson y Mellish con las “cruces” en su plano conjunto: la composición parece sugerir su futuro fallecimiento. Los cascos y los fusiles que actúan como lápidas de las tumbas que cava el soldado alemán recuerdan la “presencia espiritual” de los dos compañeros muertos (se incluyen dos en cuadro en el plano conjunto de la compañía acechando al prisionero, y al mencionar el alemán a Wade y decir que siente su muerte, se introduce de nuevo uno de ellos).

El camino a Ramelle (secuencia 25) recuerda al que se presentó en la secuencia 11. El tono verde de la hierba transmite la calma de la situación hasta la irrupción de un tanque alemán. Con el descubrimiento de Ryan se presenta a la compañía apoyada en un tanque que arde por efecto de una explosión. Del mismo modo “arden” emocionalmente los protagonistas que se encuentran en primer término (sienten rabia por el soldado).

La ciudad de Ramelle es de nuevo un lugar gris. En ruinas y llena de escombros, algunos elementos recuerdan la vida que un día hubo allí: una máquina de café reluciente y un fonógrafo permiten a los personajes el recuerdo del hogar (secuencia 31). Las escaleras de un

portal llevarán a Reiben a rememorar Brooklyn y a la imagen de lo que un día fue la cotidianeidad para él. El fuego que arde en las ruinas de Ramelle simboliza en la secuencia 26 el estado emocional de los personajes. En un plano del diálogo de Miller y Ryan coinciden dos columnas de humo con el primer término de sus cabezas (de Ryan sale mucha más y mucho más negro ya que su conflicto es mayor). En un inserto de la reacción de Reiben se puede apreciar fuego y mucho humo negro tras él (está muy enfadado con Ryan).

Pero en Ramelle lo más simbólico es el puente. En la secuencia 27 Miller y Upham lo cruzan. En su conversación Miller lo relaciona con el mito de “la frontera” (“sargento, hemos cruzado una extraña frontera. Nuestro mundo ha dado un giro surrealista”). Efectivamente, los soldados se encuentran justo en la frontera, en el combate que les llevará a conocerse a sí mismos y donde el puente será protagonista. Por ello será el lugar donde morirá Miller y donde se provoque la catarsis de Ryan (secuencia 32). Sobre el puente también le comunican al soldado la muerte de sus hermanos (secuencia 26): es el lugar donde todos los personajes se conocerán a sí mismos en las secuencias que están por venir.

Ramelle y el puente se identificarán con “el Álamo”. La batalla de El Álamo simboliza para los americanos la unión del pueblo americano ante los invasores (en ese caso mexicanos) y su espíritu de lucha que hace que prefieran morir antes que rendirse<sup>219</sup>. Spielberg alude a un elemento propio del Western para traer a la memoria del espectador las raíces míticas de Estados Unidos y sus principios fundacionales. Los personajes del puente se comportan como aquellos héroes de la patria, prefiriendo morir antes que rendirse.

Aunque los lugares o elementos decorativos resulten verosímiles, el tratamiento expresivo del espacio conlleva la comprensión de su función simbólica. Como se puede apreciar, el contraste que supone un elemento de decoración con el tratamiento general de la escenografía, el que supone un objeto o lugar con la situación emocional de un personaje, o el que se produce entre localizaciones es lo que permite completar la construcción de los personajes y la comprensión del mensaje del film. De nuevo, un diseño hiperrealista es lo que determina la escenografía.

---

<sup>219</sup> Existe una película que recoge este hecho histórico y que lo elevó a su categoría simbólica: El Álamo (John Wayne, 1960).

### 5.1.7. Objetos simbólicos

Aparte de los objetos que permiten la caracterización del personaje y que favorecen la expresividad de las localizaciones, existen otros elementos escenográficos relevantes por permitir desarrollar el mensaje moral del film.

- ⇒ La bayoneta de las Juventudes Hitlerianas de Mellish simboliza la dificultad de la causa judía. Al terminar el desembarco, el soldado judío toma su personal revancha al afirmar que “ahora cortará el pan del Sabbat”. Cuando intente usarlo para acabar con el soldado nazi, éste se lo arrebatará y lo matará con él.
- ⇒ El humo facilita la comprensión del mundo de Upham. Lo atraviesa cuando se enfrenta a la horrible muerte de Wade en la secuencia 20. A lo largo de la secuencia 32 el humo del combate le engulle en dos ocasiones. Cuando termina su transformación tiene de fondo mucho humo. Constituye un símbolo de cómo la guerra lo va transformando.
- ⇒ Las moscas simbolizan la muerte. Durante la secuencia 12 se escucha el sonido de una mosca sobre un plano en el que aparece Caparzo y éste morirá en la siguiente secuencia. En el inicio de la secuencia 20 se aprecian moscas sobre los cadáveres que encuentran en la posición de la ametralladora y Wade morirá. Durante su agonía reaparece una mosca en primer término. En la secuencia 23 una mosca cruza el plano de conjunto de Mellish y Jackson que serán los siguientes en morir (secuencia 32). Al morir Miller la mosca hace su última aparición.
- ⇒ El mal tiempo augura desgracias (en las secuencias 2 , 13 y 18).
- ⇒ Las cartas funcionan como símbolo de vida y de muerte, también del sentimiento de culpa del superviviente anteriormente estudiado en las conclusiones al análisis de personajes:
  - Las cartas de condolencia a la madre de Ryan son fundamentales para la historia, y la lectura de la carta de Abraham Lincoln dota a la misión de su carácter moral y mítico. El ciclo de las cartas que simbolizan la vida se cierra con la lectura en *off* de la carta de la secuencia 32K (que informa a la madre de Ryan de que el soldado volverá a casa).
  - Esa carta de vida se lee sobre la imagen de la mano inerte de Miller (muerto) y de la acción de Reiben de hacerse cargo de la carta de Caparzo. Esta última es una carta de muerte. Primero por su contenido, porque es en la que Caparzo se despide de sus padres en caso de fallecer. Estas cartas siempre han simbolizado un mal augurio en el cine bélico: todos aquellos personajes que la porten morirán (Wade, Miller y presumiblemente Reiben).
  - El contraste que se produce entre la lectura en *off* del general Marshall y la decisión de Reiben de portar la carta por última vez, transmite la paradoja de que por salvar la vida de un soldado hayan debido morir seis. Permite comprender el sentimiento de culpa de Ryan. Todos aquellos que han portado la carta lo han hecho por sentirse culpables de la muerte del compañero anterior (Wade no pudo socorrer a Caparzo, Miller provocó la muerte de Wade y Reiben no pudo evitar que Miller fuera abatido por el francotirador). La culpa de “la carta de muerte” se transmite a Ryan en el momento en el que resulta posible escribir “la carta de vida” a su madre informándole de su retorno. La clara intención del film de transmitir la “culpa” al espectador se aprecia en la introducción extradiegética de la voz del General Marshall leyendo la carta “de vida” a la madre de Ryan. El símbolo de “culpa” que se ha introducido de un modo naturalista en la narración, se destaca mediante un contraste expresivo en el

modo en el que normalmente ha sido presentado (se podría haber introducido una secuencia de la madre leyendo dicha carta). En su lugar se ha preferido yuxtaponer a la imagen el sonido extradiegético de la voz del General que no podría estar leyendo en ese preciso momento la carta; se presenta de un modo paralelo para magnificar la importancia de la hazaña de Miller y hacer obvio su valor.

⇒ La imagen de la bandera que abre y cierra la película aparece a contraluz. El cielo, muy blanco, se filtra a través de la tela impidiendo apreciar bien sus colores. Debido al tratamiento lumínico del cielo durante los combates y la misión de los personajes, el hecho de que se presente “quemada por el sol” puede simbolizar que la nación no recordará “sus colores”, su identidad, hasta no reconocer la relevancia de los veteranos de la Segunda Guerra Mundial. La nación no sería la que es de no ser por “la luz” con la que los hombres que lucharon combatieron a las tinieblas del fascismo.

Aquí finaliza el análisis de los elementos del contenido de la historia y de los cuadros, para a continuación pasar al de los recursos de estilo. Cada tema, cada personaje, cada espacio, cada objeto o el tratamiento temporal combina lo “realista” con lo expresivo. La apariencia clásica del contenido favorece que el espectador no sea demasiado consciente del uso expresivo de cada elemento de la historia ya que la película opta en todo momento por tratar de “borrar” su comentario y así permite al espectador “acomodarse” en unos esquemas conocidos. Pero la revisión de lo clásico, los momentos en lo que lo naturalista se emplea expresivamente, es decir los que chocan con la forma narrativa habitual del género, permiten transmitir los temas y emociones que específicamente propone el film y que lo distinguen de otros. La colisión entre elementos de la historia o su variación de los esquemas habituales permiten señalar el subtexto, sin que el espectador se haga consciente de ello.

### 5.1.8. Planificación

El cineasta ha diseñado su planificación de modo coherente al planteamiento que ya manifiesta su diseño estructural o narrativo. Sus técnicas estilísticas favorecen el hiperrealismo: logran que el espectador considere que se refleja un universo ficcional realista en el que puede participar, pero al mismo tiempo los planos resultan expresivos, subrayan o traducen simbólicamente las emociones y razonamientos de los personajes o la axiología del propio film que no siempre se explicitan por diálogo. La planificación comenta emocional o ideológicamente el contenido del cuadro, pero al mismo tiempo evita que la apariencia de estos o su carácter expresivo impidan la inmersión del espectador por resultar demasiado artificiosos y percibirse su carácter cinematográfico.

Cada cuadro adopta una configuración particular en función de la emoción o idea a la que sirva. Por esto, cada posición de cámara se emplea sólo una vez (exceptuando los diálogos en plano-contraplano) lo que hace que el espectador deba decodificar cada cuadro en cada corte. Si esta labor le resultara demasiado compleja sería difícil su inmersión en el universo ficcional, ya que se vería obligado a distanciarse para poder reflexionar sobre la forma con la que se ha construido el discurso y su significación. Para evitar esto, los planos que traducen ideas o emociones similares recurren a idénticos esquemas gráficos. Al repetirse, el espectador aprende el “vocabulario” de la película, lo cual le facilita la comprensión de cada plano y reduce el esfuerzo necesario para comprender el valor significativo del mismo. Aunque estos esquemas sean conocidos de antemano por el espectador, el texto define sus usos de modo tendencioso y no los articula necesariamente siguiendo la finalidad o modo de articulación propias del sistema analítico. No resultan ajenos a la cultura visual del espectador, pero la descomposición de la realidad fílmica no se hace únicamente siguiendo un criterio naturalista y que privilegie la orientación espacial, sino que busca un determinado efecto emocional o lógico a partir de la alteración de la fórmula tradicional.

Debido a que cada cuadro viene definido por un esquema adecuado a su sentido, su sucesión hace evidente la fragmentación. Al ser diferentes las cualidades de los planos, el espectador percibe los contrastes y por consiguiente, el carácter artificial de la reproducción. Sin embargo, gracias a que reconoce los esquemas empleados porque o bien los conoce por su cultura visual, su uso habitual o porque el propio texto le ha “enseñado” el sentido que otorga a cada uno por su repetición -y gracias a que el contenido transcurre en continuidad física- la representación le sigue resultando natural. Aunque la escritura de este film sea particularmente barroca por adecuar cada elemento del plano a un uso expresivo particular definido por el texto, el sistema poético rígido del film dota de unidad a sus “versos”

(fragmentos) o “palabras” (planos) expresivamente escogidos. Del mismo modo que la gramática en cualquier lenguaje, la codificación estricta del film enseña al espectador a distinguir entre elementos y a seguir al mismo tiempo de un modo fluido la oración que componen.

A continuación se describen los esquemas gráficos a los que recurre el texto para simplificar su comprensión. Se organiza por parámetros del cuadro, así, tras la lectura de todos ellos se podrá percibir el motivo al que responde la elección de uno determinado en cada cuadro. Para apreciar el continuado recurso a la colisión cualitativa y su efecto en el espectador, es necesario acudir al microanálisis de la secuencia del desembarco en la playa de Omaha en el apartado 5.2. Aquí únicamente se presenta el catálogo del “vocabulario”, los esquemas gráficos empleados por el texto, describiéndose de modo general su estilo de planificación.

#### 5.1.8.1. Esquemas gráficos

##### A. Punto de vista

La planificación combina de forma habitual tres puntos de vista (PDV).

El PDV documental es el más empleado. Se utiliza en los momentos más propios del cine bélico: los combates<sup>220</sup> y los momentos cotidianos de la compañía durante su trayecto o su preparación de cara a un futuro enfrentamiento<sup>221</sup>.

En los combates el trabajo de cámara transmite con realismo las situaciones. Esto es debido a sus movimientos irregulares debidos a la inestabilidad del terreno donde la acción tiene lugar, su angulación baja por deberse proteger de amenazas como disparos o explosiones, o por su marcharse su lente de barro, agua o sangre. Parece que se estuviera contemplando el trabajo de reporteros de guerra reales que acompañan a los personajes en su misión. Como además, se corta entre diferentes PDV documentales, da la impresión de ser una realización “en directo” de los combates, lo cual hace que su enunciación resulte especialmente emocionante. Además resulta muy dinámico, ya que los planos no son estáticos y presentan mucho movimiento interno, cambios de atención, etc. En las secuencias que no presentan el combate se opta por

---

<sup>220</sup> Secuencias 2 (desembarco en la playa de Omaha -todas sus escenas salvo la 2L-), 13 (llegada a Neuville y muerte de Caparzo –completa-), 14 (tiroteo fortuito con nazis), 20 (discusión y toma de la ametralladora), 31E (inicio del ataque a Ramelle) y 32 (último combate).

<sup>221</sup> Secuencias 12 (trayecto a Neuville, incorporación de Upham y debate sobre la misión), 19 (escenas del campamento), 25 (encuentro con tanque alemán - sólo primer fragmento-), 28 (diseño del plan de defensa de Ramelle), 29 (preparación ante la llegada de los alemanes) y 30 (Mellish encomienda su primera tarea relevante a Upham y le incorpora al grupo).

un único operador de guerra que sigue a la patrulla en su búsqueda de Ryan, lo cual permite un mayor grado de intimidad con el grupo.

El hecho de que el PDV se vea afectado por elementos del espacio real (disparos, se sumerge, se mancha la óptica) da cierta presencia a uno o varios “operadores de cámara” anónimos, que están ahí con los personajes, aunque en realidad no se haga referencia a ellos en la historia. Esto invita al espectador a adoptar este PDV como propio y a vivir las situaciones “junto” a los personajes. En los combates recuerda al PDV propio de los videojuegos, ya que el enemigo dispara hacia él en numerosas ocasiones. Esto produce tensión en el espectador ya que da la impresión de que, como en los videojuegos de guerra, nuestro PDV podría “perder una vida”. De hecho, en la secuencia 7, se puede apreciar dentro del conjunto de soldados que descansan del combate anterior a una pareja de reporteros que toman imágenes del mismo. De este modo el texto da presencia “real” al PDV que se otorga al espectador (aunque esto en realidad no fuera estrictamente necesario). Este PDV se responsabiliza de la *inmersión* del público y de crear lazos emocionales con los personajes por permitir compartir su experiencia “en directo”.

El PDV focalizado subjetivamente dirige la planificación de las escenas melodramáticas del relato<sup>222</sup>. Se trata de momentos en los que el estado emocional o el razonamiento de los personajes determina las cualidades de los planos que los retratan o en los que directamente se presenta su PDV subjetivo o semisubjetivo. Se fuerza a que el espectador conecte emocionalmente con los personajes que protagonizan el conflicto y a que comparta su perspectiva (emocional o racional, no sólo su punto de vista literal).

Normalmente estos PDV se combinan dentro de una misma secuencia. Una escena cuyo PDV mayoritario es documental puede incluir un fragmento focalizado para hacer que el espectador valore la situación del mismo modo que un personaje<sup>223</sup>. Lo contrario, la irrupción del PDV documental en una secuencia focalizada, aumenta la tensión emocional generalmente debido generalmente a la proximidad del combate. Se pasa de atender a los sentimientos o razonamientos de los personajes, a estar efectivamente allí, a vivir la acción en primera

---

<sup>222</sup> Primer fragmento secuencia 7 (Miller observa comodidades de superiores), escena 13E (duelo por muerte de Caparzo), secuencia 15 (encuentro con el “falso” Ryan), secuencia 18 (reflexión en la Iglesia), secuencia 19 (escenas del campamento), escenas 20.A. y 20 B (discusión previa a la toma de la ametralladora) y 20 D y E (muerte de Wade y pelea con prisionero alemán), secuencia 22 (Miller llora), secuencia 23 (discusión moral sobre liberación prisionero alemán y misión), secuencia 26 (comunican muerte de hermanos a Ryan y negativa a cumplir misión), secuencia 27 (Horvath y Miller deciden permanecer en Ramelle), escena 31.A. y 31C (diálogo Miller-Ryan) y momentos específicos de la secuencia 32.

<sup>223</sup> Escenas de evasión de Miller: 2C, 2D y 32H. Escena 20C (Upham contempla la toma de la ametralladora) o algunos momentos protagonizados por este personaje en la secuencia 32 (como la situación de la escalera o en la que es testigo del asesinato de Miller, por ejemplo)

persona a través del “operador” así que la tensión es mayor que en la situación anterior<sup>224</sup>. Como se puede apreciar, el contraste entre PDV busca la manipulación emocional y lógica del espectador.

El PDV omnisciente clásico (o demiúrgico) dirige la planificación de las secuencias que organizan su estructura<sup>225</sup>. Su irrupción manifiesta la presencia del cineasta como *autor implícito* por el contraste que supone la adopción de un estilo claramente cinematográfico respecto a las técnicas documentales y focalizadas que ocupan la mayor parte de su metraje. Facilitan la claridad expositiva de la historia y su división en episodios o actos. En otras ocasiones el estilo omnisciente clásico permite magnificar determinados momentos del relato<sup>226</sup> o hacer consciente al espectador de que no dispone la misma información que los personajes (generando suspense o expectación)<sup>227</sup>. Esto se hace especialmente notable al introducirse el PDV omnisciente clásico como *coda* a secuencias claramente documentales (como al final del desembarco) o focalizadas (como al final de la discusión sobre la liberación del prisionero alemán). El cineasta hace su aparición para dirigir la lectura del espectador. De nuevo, el contraste entre PDV a lo largo del relato tiene una finalidad específica.

Los cambios de PDV obligan al espectador a cambiar de perspectiva de lectura continuamente, condicionan el modo en el que lee los cuadros. Como su uso, como se ha podido ver, es restrictivo según el motivo de una secuencia, resulta fácil que el contraste entre planos o fragmentos dirigidos con diferente PDV produzca el efecto deseado en el espectador.

---

<sup>224</sup> Esto sucede por ejemplo en la secuencia 31. Al final, se pasa del PDV focalizado por Miller de la conversación con Ryan al empleo del PDV documental conforme los personajes son conscientes de la proximidad del ejército alemán (escena 31D).

<sup>225</sup> Prólogo y epílogo (secuencias 1 y 33 en el cementerio), secuencia 10 (cierre del primer acto –GPG de playa Omaha–, secuencia 11 (inicio del segundo acto), yuxtaposición inicial de escena 13 A (cae lluvia sobre hojas), plano final de transición de secuencia 18C y planos de situación de las escenas 19B (entrada en avión), 20 A (presentación de cadáveres caídos por ametralladora), 25 (presentación de tanque alemán y Ryan), 26 y 27 (los personajes cruzan el puente), 29 (*montage* que resume preparación del combate) y 31 (la transición de 31 A a 31B vincula las localizaciones mediante un *travelling* que presenta la situación de Jackson en el campanario y lleva a la ubicación de la patrulla).

<sup>226</sup> Escena 2L (yuxtaposición de cadáveres en la orilla), secuencias 4 y 6 (importancia de la misión), secuencia 10 (dotación del ejército norteamericano en la playa de Omaha), plano inicial de escena 20C, prólogo y epílogo.

<sup>227</sup> En el prólogo se oculta inicialmente el rostro del anciano, la localización en la que se encuentra y se engaña al espectador con su identidad; en la escena 2L se muestra el cadáver de S. Ryan generando suspense (el espectador cree que se trata del soldado al que buscarán los personajes); en la secuencia 3 se oculta el motivo por el que la secretaria reúne las tres cartas y la opinión de los oficiales; en la secuencia 5 el espectador ya conoce lo que se le va a comunicar a la madre y en la escena 32K se identifica al anciano como Ryan.



## B. Tamaño del cuadro

En esta película los tamaños de cuadro se administran según el motivo emocional o temático que se pretenda destacar, y como en el caso del resto de sus esquemas gráficos su uso es constante. Su empleo no difiere demasiado de la fórmula habitual del sistema de representación clásica, pero aún así, su forma de aplicación rígida responde no a cuestiones espaciales o de énfasis dramático exclusivamente (como en el sistema clásico) sino que en todo momento el tamaño del cuadro pretende dirigir la atención del espectador y su comprensión del contenido del cuadro hacia motivos emocionales o temáticos específicos de la película. Su dosificación no siempre es progresiva como en el periodo clásico, sino que los diferentes tamaños de cuadro se aplican según las necesidades expresivas de cada secuencia.

Los GPG (*grandes planos generales*) se limitan a los fragmentos dirigidos mediante la enunciación omnisciente. Estos no se emplean de un modo descriptivo o como plano de situación, sino que se dosifican con el fin de subrayar el valor expresivo de algunos lugares. Ya se ha comentado cómo el diseño escenográfico del film construye espacios verosímiles de un modo simbólico<sup>228</sup>. El GPG es uno de los modos fundamentales en los que la planificación sugiere la dimensión poética del espacio que compone la película.

Los lugares en esta película tienden a presentarse mediante una perspectiva reducida. El espectador construye en su mente el espacio a partir de imágenes parciales hasta que un GPG le presenta la estampa completa provocando un gran impacto emocional en él por el contraste gráfico con los esquemas de tamaño de cuadro empleados anteriormente. Así, en la primera secuencia, cuando el espectador atiende al paseo de un anciano y su familia, de golpe un GPG le muestra un gran número de tumbas que le hacen consciente de la cantidad de veteranos que murieron en la Segunda Guerra Mundial. Lo mismo sucede con el número de víctimas del desembarco. Para terminar la secuencia un GPG presenta, por primera y última vez, el elevado número de caídos en la toma de la playa. El espectador, que atendía a otras cuestiones durante las escenas, es obligado a reflexionar mediante la introducción tardía del GPG sobre las consecuencias fatales de la contienda. Del mismo modo, la presentación tardía y en GPG de la playa en la secuencia 10 impresiona al espectador al observar el inmenso despliegue militar (ya que él ha mantenido su perspectiva reducida a la del personaje y a la del operador de guerra). Los GPG también representan las largas distancias que deberán recorrer los personajes<sup>229</sup>.

---

<sup>228</sup> Apartado dedicado al estudio del tiempo y el espacio.

<sup>229</sup> Plano inicial de la secuencia 12, plano final de la secuencia 18 o plano inicial de la escena 20C.

En los PG (*plano general*) el espacio deja de ser protagonista del cuadro. Se convierte en un modo simbólico de presentar el estado emocional del personaje. Como ejemplo se puede citar el PG de la secuencia 22 que muestra cómo llora Miller con una estructura de vigas metálicas al fondo que recuerda a una cruz. El tamaño del plano lleva al espectador a asociar estos dos elementos de la puesta en escena y a que comprenda que Miller atraviesa un “calvario”, o a que su llanto se debe a la muerte de su compañero (por relacionarse la cruz con las tumbas). En el estudio del uso de la composición se enumerarán otros ejemplos similares.

El plano conjunto tiene una mayor presencia en el relato que los dos tamaños anteriormente mencionados. Su empleo señala la unión de la patrulla. Se emplea para retratar sus momentos cotidianos (secuencia 12) o los momentos en los que el grupo comparte una opinión (al mirar el cadáver de Caparzo en la escena 13E, al descubrir al falso Ryan en la secuencia 15, en su respuesta al relato del piloto de la secuencia 19 –“fomare”-, en su reacción a la aparición de Ryan en la secuencia 25 o ante la negativa de éste a retornar a casa con ellos en la secuencia 26). También se emplea durante las discusiones, donde el plano conjunto subraya que el grupo comparte una opinión diferente de la de aquel personaje que se presenta en plano individual. Esto ocurre en la discusión entre Miller y el grupo en la secuencia 20 A (sobre la toma de la ametralladora) y en la secuencia 23 (donde Upham y Reiben se enfrentan al criterio colectivo acerca de liberar al prisionero alemán).

Los PM (*plano medio*) se emplean en diálogos en plano-contraplano donde no hay una implicación emocional del personaje o en los que deba guardar las formas debido al rango superior de su interlocutor. Así se presenta a la secretaria de la secuencia 3 cuando encuentra las cartas, el diálogo entre oficiales de la secuencia 4, el que se produce con el general Marshall o el momento en el que Miller conversa con su superior en la secuencia 7. No es un tamaño de plano muy empleado debido a que el relato busca fundamentalmente el compromiso emocional del espectador. En ocasiones el PM permite demostrar la frialdad de un personaje en un momento especialmente dramático indicando que “no conecta” con las emociones que debería sentir en ese momento. Esto se da en la secuencia 15 donde Miller comunica al falso soldado Ryan la muerte de sus hermanos sin el menor tacto o en el momento en el que Upham dispara al soldado alemán completándose su transformación.

El PC o PP (*plano corto o primer plano*) es uno de los más empleados junto con el plano conjunto. Pretende la empatía del espectador con el estado emocional particular de cada personaje.

Los insertos en PC individual destacan que los personajes actúan como narratarios de las secuencias y guían la lectura que de ellas debe hacer el espectador. Se pueden encontrar ejemplos de esto al final del desembarco (Miller observa a dos soldados asesinar a un prisionero; Mellish, Horvath y Miller reaccionan tras la experiencia vivida); en la secuencia 12 (Upham sonríe al apreciar la fraternidad del grupo); en la secuencia 15 (los soldados reaccionan al paso del “falso” soldado Ryan con desprecio, y cuando Mellish y Wade compadecen al soldado); en la secuencia 19 (cuando los soldados aprecian el temblor de la mano de Miller o cuando le observan gritando desesperado por encontrar al soldado Ryan); en la secuencia 20 A (cuando los soldados miran fríamente al prisionero alemán mientras éste suplica); o cuando esperan en tensión la llegada de los alemanes en la secuencia 32.

Los momentos íntimos de los personajes también se muestran en PP (monólogo de Miller en la secuencia 18 A; monólogo de Wade en la secuencia 18B; o diálogo entre Miller-Ryan en la secuencia 31C). También sirven para destacar la tensión de un personaje (en la secuencia 32 A cuando Miller desea que su plan funcione; o cuando Upham espera a que termine la toma de la ametralladora en la secuencia 23C). Los PP también traducen la concentración de un personaje (Jackson –escenas 2I, 13D o 32D-) y también reflejan la división del grupo o su enfrentamiento. En la secuencia 25 el trayecto de los personajes previo al encuentro con Ryan los presenta mediante PC individuales señalando las dificultades de convivencia que está provocando en ellos el desempeño de la misión (a diferencia del plano conjunto empleado en la secuencia 12 donde estaban “unidos”). Durante el enfrentamiento entre Horvath y Reiben de la secuencia 23 se emplean los PP individuales para indicar la separación emocional que se da entre los personajes.

El PP también se emplea para restringir el campo de visión del espectador cuando los personajes se encuentran en situaciones extremas. Durante el desembarco, por ejemplo, el tamaño de los planos es muy reducido y no se permite que se aprecie claramente el contexto de las acciones. Así el espectador no sabe lo que rodea al protagonista o a su PDV documental. Esto genera tensión.

El PPP (*primerísimo primer plano*) no es un tamaño de cuadro muy habitual en la película. Se limita a los momentos de catarsis de los personajes. Sólo se emplea en la secuencia 2C cuando Miller trata de comprender a un soldado que trata de sacarle de su momento de evasión para que les de nuevas órdenes; cuando en la secuencia 32H el capitán ve que Horvath está muerto; cuando Upham reconoce al soldado alemán y cuando ve que ha matado al capitán Miller; o cuando asume que ha cambiado tras asesinar al culpable de la muerte de su mentor.

Los PD incluidos en la película señalan la dimensión simbólica de lo presentado. El temblor de la mano de Miller (secuencias 2, 18, 19, 22 y 32) representa el trauma emocional que padece el protagonista (cerrándose en la escena 32J al mostrar en PD la mano inerte). Suele visualizarse desde su PDV subjetivo. Otros PD simbólicos son el del casco de Miller repleto de sangre (en la secuencia 2C); los de las chapas identificativas con las que juegan al “póker” los soldados en la secuencia 19 (que representan a los caídos en combate); los de las tumbas de la secuencia 1 (simbolizan a los soldados en formación); los de la bandera norteamericana que abre y cierra el film (cuyo sentido ya se ha explicado en el análisis narrativo); o el de la carta de Caparzo que copia Wade en la secuencia 18 (la carta de muerte o de culpa). También se realizan PD de objetos que tienen un especial valor dramático: las manivelas de apertura de la barcaza (escena 2 A); el gatillo del arma de Jackson en el momento más intenso y crucial del combate (escena 2I); la estrella de David de Mellish (en la secuencia 19) o los detonadores de la secuencia 32.

Como se puede apreciar el uso de los tamaños de cuadro no resulta específico de esta película, sino que se corresponde con el habitual en el cine norteamericano. Como este código ya es conocido para el espectador, este empleo le resulta natural y no se le hace evidente la manipulación de su percepción que lleva a cabo el cineasta en las secuencias fragmentadas ni su empleo expresivo o simbólico.

En las secuencias que recurren a planos largos o plano secuencia se va adaptando el tamaño del cuadro para destacar determinados elementos. Esto se justifica por los movimientos de los personajes o por la cámara, así se naturalizan los cambios de tamaño de cuadro. En algunos momentos los personajes se aproximan a cámara o giran para favorecerla realizando un “aparte” en PP (Miller en escena 2F cuando da la orden de traer las pértigas; Upham cuando se pregunta qué está pasando en la escena 20E; o Ryan cuando se aproxima a cámara para reflexionar en voz alta que la misión no tiene ningún sentido en la secuencia 26). En otros momentos es la cámara la que se aproxima o gira sobre ellos modificando el tamaño del plano a lo largo de su desplazamiento (como cuando Upham detiene a los soldados alemanes al final de la secuencia 32 –empieza en PP lateral y termina en PG con referencia del personaje-). Estas opciones resultan teatrales o algo artificiosas, pero debido a que suele darse en planos tomados desde el PDV documental, se naturalizan.

Los cortes que realizan un salto adelante o un salto atrás (yuxtaposición de dos tamaños de plano tomados desde la misma perspectiva) son poco frecuentes, pero su aparición provoca un

efecto emocional o lógico en el espectador al señalarse de modo evidente la fragmentación por la falta de variación de perspectiva<sup>230</sup>. Normalmente los saltos adelante se dan para subrayar el cambio de un personaje y su determinación<sup>231</sup>, los saltos atrás suelen sugerir una crítica. Al separar evidentemente el PDV del espectador se fuerza a que observe la situación por sí mismo<sup>232</sup>.

Por lo general los planos se suceden de un modo gradual y equivalente en las secuencias más realistas en donde hay que prestar mayor atención al diálogo literario de los personajes. En las secuencias en las que la planificación pretende realizar un comentario emocional o ideológico acerca de los personajes o la situación, su dosificación deja de ser gradual y progresiva para presentar importantes contrastes en tamaño, alterar su presentación decreciente o el equilibrio de los planos que presentan un diálogo<sup>233</sup>.

### C. Composición y perspectiva

La composición de los cuadros de *Salvar al soldado Ryan* dota de valor dramático o simbólico a los primeros y últimos términos de la imagen. La apariencia documental, focalizada o clásica del film confiere realismo a una puesta en escena cuyos elementos, por su disposición espacial, se presentan en colisión. Así, escenas que son en apariencia realistas, se presentan por la composición del cuadro como símbolo del estado emocional o el proceso racional de un personaje. Este uso expresivo de la composición resulta más natural que si el cineasta señalara ese simbolismo mediante la fragmentación de la escena. Esto resulta similar al uso expresivo de la composición en profundidad que hacía John Ford.

---

<sup>230</sup> Se da un salto adelante cuando en la secuencia 2 el soldado norteamericano se dispone a decir a cámara “no disparéis, dejad que se quemen” refiriéndose a los soldados alemanes que saltan del búnker; o se produce un salto atrás cuando Upham en la secuencia 20E se pregunta “¿qué está pasando?”. Tras su PP se pasa a un PG que incluye a dos soldados alemanes muertos (la compañía quiere vengarse porque se ha matado a uno de los suyos cuando ellos también han acabado con la vida de dos hombres).

<sup>231</sup> Por ejemplo se dan saltos adelante cuando Miller da su primera orden tras el episodio de evasión (en secuencia 2C), en el salto de compañía a la duna en secuencia 2F, para mostrar la determinación del oficial al ir a informar a su superior del hallazgo de la secretaria en secuencia 3, o para destacar el cambio de actitud en Miller en secuencia 22.

<sup>232</sup> Como en el caso de Upham mencionado de la secuencia 20E, o los casos de críticas a la barbarie norteamericana en la secuencia 2J

<sup>233</sup> El contraste que supone el GPG del cementerio respecto a los PM previos del anciano y su familia produce un gran impacto emocional al haberse retrasado la información de dónde se encuentran. El diálogo en el que Horvath aconseja a Miller en la secuencia 27 presenta al sargento en PA mientras Miller recibe un PP, señalando su diferente nivel de protagonismo y focalización, y el valor heroico del discurso de Horvath.

Existen dos planos que son un homenaje explícito a su labor como cineasta que confirman esta hipótesis. De las pocas imágenes que se conservan de su labor durante el desembarco<sup>234</sup> hay una tomada desde la parte posterior de una barcaza conforme ésta se aproxima a las playas de Normandía. Ese cuadro se reproduce en la escena 2 A de *Salvar al soldado Ryan* y supone el primer momento bélico verdaderamente impactante para el espectador por la relación que se da entre su último y primer término: al fondo se aprecian los disparos del enemigo y en primer término los soldados son abatidos ante el PDV del “operador de guerra” cuya óptica de cámara resulta manchada de sangre por primera vez. La inmersión del espectador es absoluta ya que presencia en primera línea la barbarie y porque además remite fielmente a la captación real de un suceso histórico que concede verosimilitud a la representación. En la secuencia 5 se realiza otro homenaje, en este caso a *Centauros del desierto* y su famoso plano del paisaje visto a través del dintel de una puerta. En el film de Spielberg la madre de Ryan sale de la penumbra de su casa al exterior, y la escena se visualiza a través de la entrada a la casa. Esta referencia, mucho más popular que el anterior caso, permite relacionar el film con los orígenes míticos de la nación norteamericana por remitir al Western. No es extraño este homenaje, ya que la patrulla de Miller deberá buscar al hijo de la señora Ryan, del mismo modo que John Wayne debe buscar a su sobrina tras ser raptada por los indios ayudando así a su hermana. A fin de cuentas, la fórmula narrativa de ambos textos es similar, y el dintel de la puerta en ambos casos supone que los personajes “cruzan la frontera” hacia lo desconocido y experimenten un viaje purificador.

En *Salvar al soldado Ryan* los términos de la composición adquieren sentido cuando los personajes aparecen favoreciendo a cámara y se establecen elementos por delante o por detrás de él en el cuadro. La composición en profundidad produce efectos dramáticos por el contraste entre elementos de la puesta en escena. Así, la presencia de la compañía al fondo del cuadro influye en la lectura del primer término en el momento del gag de la secuencia 15 (cuando el “falso” soldado Ryan se trata de asegurar de que sus verdaderos hermanos no han muerto se aprecia al fondo el enfado de la compañía). También tiene un importante peso dramático en el momento en el que Upham y el prisionero alemán fuman en la secuencia 20 y en el fondo del plano se aprecia la determinación con la que se aproxima la compañía. Hace suponer lo peor (el asesinato del prisionero alemán y la ruptura moral de la compañía). Y lo mismo ocurre con el cuadro en el que Horvath apunta a Reiben durante la secuencia 23 (al fondo Miller confiesa su anterior profesión y Upham comienza a bajar el arma).

---

<sup>234</sup> Se pueden visionar en el documental *Días de muerte y victoria, la guerra según John Ford* (Kloft, 2002).

El primer término también influye dramáticamente en la lectura del plano. En las muertes de Caparzo (secuencia 13C) y Wade (secuencia 20C) la agonía de los personajes se presenta en primer término para retratar a cada uno de los demás miembros de la compañía. El hecho de que se incluyan en el primer término es porque influyen emocionalmente en el personaje que protagoniza el cuadro. Esto también ocurre en el caso del llanto del “falso” soldado Ryan en el plano de Miller de la secuencia 15 o en el plano que presenta las súplicas del soldado alemán en primer término del plano de Upham en la secuencia 23 A (Upham no participa de la decisión de matarle y siente impotencia por no poder hacer nada por cambiar su destino). La confesión del anciano Ryan de sus sentimientos reprimidos durante la secuencia 33 o su trayecto hacia la tumba de Miller en la secuencia 1 transcurren con tumbas en primer término identificando aquello que afecta al personaje tan profundamente.

En otros casos los objetos que aparecen en primer y último término simbolizan el proceso emocional o lógico que siguen los personajes. En el desembarco, durante el primer momento de evasión de Miller se presenta detrás de él una barcaza ardiendo (del mismo modo que “arde” metafóricamente el capitán). El fuego y el humo traducen el enfado de la compañía en el último plano de la secuencia 25 (el tanque arde al fondo del plano de la reacción de la compañía); o el de Reiben al escuchar la negativa de Ryan en la secuencia 26. También coinciden con la posición de las cabezas de Miller y Ryan en el momento en el que el capitán le confirma que efectivamente han muerto sus tres hermanos, simbolizando el difícil trago emocional de los personajes. Durante las secuencias 22 y 23 una estructura de vigas se relaciona con el estado emocional de Miller y la compañía (recuerdan a las cruces del monte Calvario o a las del cementerio). La posición de Mellish y Jackson en el plano referido de la secuencia 23 los hace coincidir con dos de estas cruces. Debido a que estos son los siguientes en morir, las “cruces” parecen sugerir su destino (de igual modo que se ha explicado que funcionan la aparición de las moscas o la tenencia de la carta “de muerte”).

El primer término también permite simbolizar las emociones de los personajes. En la secuencia 18 una barandilla separa a Wade del PDV conforme relata sus recuerdos más íntimos (simboliza su bloqueo emocional de esos sentimientos). La presencia de una ametralladora humeante en el primer término del plano en el que la compañía atrapa al soldado alemán en la secuencia 20E traduce la responsabilidad del nazi en la muerte de Wade así como la agresividad de los personajes que le quieren matar. En la secuencia 23A el plano máster de la secuencia será un *travelling out* que muestre cómo la compañía rodea al prisionero alemán mientras cava. Al terminar el plano, se introducen dos fusiles con cascos encima en el primer término de la imagen: representan a los dos miembros de la compañía que ya no están

presentes físicamente, pero cuyas muertes están en mente de los personajes al exigir venganza. Un poco más adelante, cuando el soldado alemán pide perdón por la muerte de Wade, vuelve a aparecer un fusil con un casco en primer término, confirmando esta interpretación del valor expresivo de la composición del plano.

En ocasiones el primer término presenta el razonamiento de los personajes. En la secuencia 20E Upham dice en PP “¿qué está pasando?!” y un salto atrás a un PG presenta su argumento lógico (no entiende por qué deciden vengarse del soldado alemán responsable de la muerte de Wade cuando ellos también han acabado con la vida de dos soldados nazis que figuran en el primer término del PG). En la secuencia 32H la determinación de Miller de ir a por el detonador para volar el puente se deduce de un PG en el que el capitán ocupa el fondo del cuadro y el detonador aparece en primer término. En la escena 2I, su sentimiento de culpa por ser consciente de “mandar a sus hombres al matadero” se percibe por la composición de un PP del capitán en el que aparece afectado conforme cruzan en primer término los pies de los soldados a los que ha enviado a una muerte casi segura.

En otras secuencias el contraste que se da entre las acciones que suceden en el primer y último término del cuadro permite traducir ideas o valoraciones de modo independiente a las de los protagonistas. En los bloques 2I y 2J se presenta en varias ocasiones en primer término a los soldados norteamericanos disparando a soldados muertos o que se rinden, representándose el proceso deshumanizador que es la guerra y la crueldad de sus combatientes (aunque sean del bando de “los buenos”). Esto también se aprecia al comparar la imagen de la agonía de los soldados nazis que se arrojan por el barranco al quemarse con la furia del soldado que se gira a cámara en primer término y ordena que no se dispare para que sufran. También, se produce un contraste entre la actitud robótica de las secretarías que ocupan el primer y el último término del plano y la de la mujer que ocupa el término central, ella comienza a buscar preocupada entre las cartas de condolencia. Esta composición crea una gran expectación por aquello, fuera de lo normal, que ha averiguado la protagonista de la secuencia 3 (ya que si no, actuaría igual de robótica que el resto). Lo mismo ocurre en la secuencia 8 donde un *travelling* lateral recorre el campamento norteamericano. El plano, con multitud de soldados en primer y último término, produce un chiste. En él resulta difícil encontrar el lugar desde donde hablan los personajes debido a la gran cantidad de gente que aparece en cuadro. Los personajes, durante toda la secuencia, expresan lo difícil que va a ser encontrar a Ryan ya que será como “buscar una aguja en un pajar”: precisamente eso es lo que le ocurre al espectador para encontrar a los protagonistas en cuadro.



El PDV omnisciente clásico, que se identifica con la narración autoral, recurre en algunos momentos del film a composiciones metafóricas que transmiten un mensaje claro al espectador por el tipo de enunciación elegida. Se puede apreciar cómo, el hecho de presentar en un plano picado a la madre en la cocina permite que, al acercarse ésta a la ventana, el camino que lleva a su casa termine en su cabeza en la secuencia 5. Esto resulta especialmente dramático ya que el espectador sabe que el coche que se desplaza por el camino va a afectar al estado emocional del personaje y es de especial relevancia para el texto, ya que la misión que se les dará a los protagonistas viene motivada por no romper la vida de su madre. En la secuencia 33, la elaborada composición del plano del anciano ante las tumbas del cementerio destaca que éstas forman una “V” (de victoria) donde el anciano Ryan sirve de vértice. Así el cineasta subraya el valor de la hazaña de los hombres que yacen en el cementerio. “Salvar a Ryan” fue una victoria moral puesto que se salvó a un hombre y porque los que lo lograron se reconciliaron con lo que eran antes de pasar por la guerra. Fue también una victoria táctica, ya que al salvar el puente se pudo favorecer el éxito militar del bando aliado (aunque este puente sea parte de un pueblo ficticio).

Muchos de los planos presentan la referencia de la espalda de algún personaje (planos semisubjetivos) para favorecer el alineamiento de los sentimientos del espectador con los de los soldados. Así se puede apreciar desde el hombro de Miller cómo dos soldados ajustician injustamente a prisioneros en la escena 2J o la importancia que tienen para él los pequeños placeres domésticos de sus superiores en la secuencia 7. En la secuencia 32E se puede apreciar la angustia de Upham al subir la escalera durante el asesinato de Mellish (con su pie en primer término y el final de la escalera al fondo); o se logra la alineación con las emociones del bando norteamericano ante la entrada de los tanques en Ramelle (por la referencia de la espalda de Miller, Ryan y Reiben en la trinchera en primer término). La presencia de la referencia de Ryan en dos planos del film resulta crucial para invitar al espectador a participar de su mensaje del mismo modo que él: en la secuencia 32L cuando el capitán le dice “hágase digno de esto, merezcalo” la espalda de Ryan aparece en primer término, y cuando en la secuencia 33 el anciano saluda a la tumba de Miller el espectador lo visualiza desde detrás de su hombro. En ambos casos se está haciendo al espectador recibir el mandato del mismo modo que al personaje.

El recurso al plano semisubjetivo dirige la focalización completa de determinadas secuencias. Se emplea en dos de ellas para presentar un mismo conflicto focalizado por diferentes

personajes, y esto hace consciente al espectador de que hay dos perspectivas posibles al mismo<sup>235</sup>.

También se presenta con la referencia de la espalda de un personaje su enfrentamiento con el grupo. Esto se puede apreciar en la secuencia 20 A cuando Miller se encuentra con el rechazo de la compañía al ordenarles tomar la ametralladora, en la secuencia 23B cuando Upham argumenta a favor de liberar al prisionero alemán, o las críticas y la posible deserción de Reiben en la secuencia 23C y F.

En otros casos los elementos del primer término únicamente pretenden dirigir la atención del espectador al punto de fuga central del cuadro. Se da en momentos de especial relevancia dramática. La espalda de dos oficiales dirige la atención al centro del cuadro ocupado por el general Marshall cuando reacciona ante el conocimiento de la muerte de los cuatro hermanos Ryan. En la secuencia 20 A la espalda de dos miembros de la compañía enmarca a Miller en el centro del cuadro cuando expone las razones por la que deben tomar la ametralladora y con su posterior enfado; la misma composición recoge el momento en el que Ryan se niega a abandonar el puente o cuando se aproxima a preguntar por los nombres de los soldados que han caído por él. Las manos de los soldados alemanes que se rinden también enmarcan en el centro del cuadro a Upham cuando les apunta en la secuencia 32J. También hay planos en los que los objetos del escenario marcan las líneas de fuga dirigiendo la atención hacia el personaje que ocupa el centro (plano de la secretaria avanzando por el pasillo en la secuencia 3; diálogo Upham-Miller en la secuencia 9; o trayecto de Upham y Horvath por el puente en la secuencia 27).

También se recurre a algunos planos aberrados en los que el personaje se encuentra demasiado próximo al PDV de la cámara. Esto indica la intensidad del momento (Jackson en 2I y nazi en 32E).

La película manifiesta una predilección por la perspectiva frontal o casi frontal. Los planos prácticamente frontales se corresponden con los planos conjunto (de los que ya se ha descrito la importancia dramática o simbólica de los primeros y últimos términos), con la visualización de las explosiones o disparos, o con diversos usos de los PP.

Las explosiones o disparos en *Salvar al soldado Ryan* se presentan frontalmente y dan la impresión de romper la cuarta pared (esto es especialmente llamativo en el plano del tanque

---

<sup>235</sup> En la secuencia 20 A se presenta continuamente la referencia de Miller, en la secuencia 20B la que se presenta es la de la compañía.

que acabará con la vida de Jackson en la secuencia 32D —dispara al centro justo de la imagen-). Los disparos salpican agua a la cámara cuando se encuentra próxima a la orilla (secuencia 2) o levantan polvo en primer término (disparos de Miller en la secuencia 32J). Las explosiones en ocasiones llegan a “engullir” a los personajes cubriendo la totalidad del cuadro (secuencia 32 en dos momentos protagonizados por Upham). En otros la muerte de un personaje en primer término llega a salpicar de sangre la óptica o se aprecia cómo se esparcen sus vísceras (en el plano de la barcaza ya mencionado, o en el plano de la muerte del compañero de Mellish en la secuencia 32E). Este tipo de planos frontales favorecen la espectacularidad y la inmersión del espectador y provocan su tensión por su reacción instintiva ante lo que sucede hacia él.

Los PP frontales suelen emplearse para presentar la reacción intensa de un personaje tras el inserto de un plano subjetivo o focalizado (Miller al comprender que al compañero al que arrastraba le han sido arrancadas las piernas en el bloque 2D; Upham al ver al prisionero alemán matando a Miller; o el PP del capitán al ver muerto a Horvath). También sirve para presentar al personaje en momentos en los que expresa sus verdaderas e intensas emociones en “aportes”<sup>236</sup> o diálogos (Miller-Horvath en la secuencia 18 A, Horvath-Reiben en la secuencia 23D o Miller-Ryan en la secuencia 31C). Resulta especialmente dramático que se rompa la cuarta pared en dos momentos en los que Miller mira y habla al eje de la cámara (secuencia 2C al salir de su momento de evasión y secuencia 32H cuando encuentra muerto a Horvath).

La frontalidad de los planos conjunto pretende la identificación con la patrulla.

El hecho de que el primer y el último término de la imagen tengan tanta relevancia dramática o simbólica provoca que fundamentalmente se recurra al uso de grandes angulares que presenten nítidamente todos los elementos de la puesta en escena. Además, la complicada ejecución de los planos tomados desde un PDV documental fuerza a que se empleen ópticas que faciliten que los elementos se encuentren enfocados.

Así, el recurso a un plano tomado con teleobjetivo supone un fuerte contraste respecto a la óptica habitual de la película y permite destacar expresivamente o comentar el contenido del cuadro. Mediante los planos con teleobjetivo se traduce el foco de la atención del personaje<sup>237</sup>, se destaca el grado de intimidad de una confesión<sup>238</sup> o que un personaje actúa

---

<sup>236</sup> Monólogo de Miller en las secuencias 18 y 23, monólogo de Wade en la secuencia 18 o reacciones a cámara de Upham (secuencias 20, 28 o 32), Ryan (secuencia 25) y Reiben (secuencias 13, 15 y 26).

<sup>237</sup> Jackson a punto de disparar en el bloque 2I (PD del gatillo) o PD del detonador en el bloque 32H

como narratario y que su reacción debe guiar la interpretación del espectador<sup>239</sup>. Las imágenes tomadas con teleobjetivo siempre se ofrecen desde un PDV focalizado o directamente subjetivo o semisubjetivo.

La perspectiva  $\frac{3}{4}$  se emplea en los PM previos a que los personajes expresen sus verdaderas emociones o cuando uno de los soldados actúa como narratario. Por supuesto es la más adecuada en los momentos que sirven de “puente” entre acciones, se emplea de modo convencional. El empleo de la perspectiva  $\frac{3}{4}$  no tiene un uso simbólico, sirve fundamentalmente para propiciar que la introducción de un plano frontal resulte impactante por el contraste en perspectiva.

Además de la composición en profundidad privilegiando la frontalidad de la puesta en escena, la película recurre de un modo menos relevante a la perspectiva lateral y a la horizontalidad en sus planos de situación. Los desplazamientos de los personajes se presentan mediante planos divididos por la línea del horizonte<sup>240</sup> y que subrayan su estabilidad mediante *travelling* lateral<sup>241</sup>. En la mayor parte de estos casos se anticipa el progreso del relato hacia un nuevo episodio mediante la horizontalidad y los desplazamientos de izquierda a derecha (el espectador occidental lee de izquierda a derecha). La explicación del uso de la dirección de los personajes en este tipo de planos en los que se privilegia la composición horizontal se ampliará en el apartado 5.1.10., debido a que es uno de los esquemas gráficos que señalan los temas del film.

En los momentos más dramáticos o en aquellos en los que el personaje se encuentra en un estado emocional inestable, se insertan planos de composición horizontal que presentan el horizonte desequilibrado. Esto puede ocurrir debido a los movimientos inestables de la cámara durante la narración documental<sup>242</sup> o en insertos de la reacción de un personaje tomado desde el PDV focalizado<sup>243</sup>. El contraste que supone su empleo logra un importante efecto dramático por su restrictiva dosificación.

---

<sup>238</sup> Miller o Wade en secuencia 18, Ryan en secuencia 31C

<sup>239</sup> Momento de la secuencia 2J en el que Horvath, disgustado, ordena el alto el fuego (se están acribillando cadáveres); reacción de Upham a la muerte de Miller (secuencias 32I y 32L); plano subjetivo de Miller en el que se aprecia a Ryan llorando histérico (32H).

<sup>240</sup> Plano inicial de la secuencia 12 y último corte de la secuencia 18.

<sup>241</sup> plano secuencia de la escena 17, llegada al campamento en la secuencia 19, llegada a la posición de la ametralladora en la secuencia 23 y encuentro con Ryan en la secuencia 25.

<sup>242</sup> Seguimiento de Miller por la playa de Omaha en bloques 2B y 2D, o lucha de Mellish y el nazi en secuencia 32E

<sup>243</sup> En la secuencia 13C se toman planos inclinados de Caparzo agonizando; en la 13E se refleja la culpabilidad que siente Wade ante la muerte de Caparzo en el desequilibrio del horizonte de su plano de reacción tras haber cogido

Como se puede apreciar por los ejemplos descritos, la composición y perspectiva de los planos es claramente determinante para dotar a estos de sus cualidades expresivas. El plano es al mismo tiempo el marco de la acción narrativa y un “jeroglífico” cuyo sentido emocional o lógico comprende el espectador inmediatamente por los elementos que presenta en colisión, el contraste que supone su introducción con la perspectiva de planos anteriores, y la utilización repetitiva de sus esquemas gráficos. El diseño de la composición y perspectiva de los cuadros es uno de los recursos más significantes de la planificación de esta película, ya que es uno de los recursos que produce mayores contrastes cualitativos al pasar de un plano a otro.

#### D. Movimiento interno/ externo de los planos

La puesta en escena de los personajes en *Salvar al soldado Ryan* es dinámica y simbólica. Los cambios de posición de los personajes en la escena son muy frecuentes, y en la mayor parte de los casos el cambio de posición de un personaje conlleva que ha variado su opinión acerca de un conflicto. Es decir, la puesta en escena también viene determinada por el valor simbólico o dramático de los términos de la imagen. Esto ocurre, por ejemplo, a lo largo de la secuencia 23. Los soldados observan desde una colina cómo Miller deja marchar al prisionero alemán. Aquellos personajes que se ubiquen a lo largo de la secuencia en la parte baja de la colina se enfrentan con el criterio compartido por el grupo (primero Upham, luego Miller y finalmente Reiben). Lo mismo ocurre en la secuencia 25. Cuando Ryan expone su negativa a marcharse de Ramelle, el oficial al mando de su compañía apoya su decisión y se ubica en el mismo término de la imagen que él. Sobre el simbolismo de la puesta en escena se hablará en profundidad en el apartado 5.1.10., por ser uno de los modos en los que el film señala sus motivos temáticos o el desarrollo del arco dramático de los personajes.

El movimiento interno de los planos también permite aumentar el ritmo a las secuencias, ya que cada vez que se emplea el PDV documental el paso de soldados en primer término facilita la fluidez de los cortes (produce cortinillas diegéticas) y generalmente justifica que el PDV se dirija hacia otra posición<sup>244</sup>.

---

la carta; en la secuencia 19E el plano de reacción de Wade al ver el temblor de la mano de Miller se presenta del mismo modo; en la secuencia 20A se inserta un plano de Miller con el horizonte desequilibrado cuando Reiben se niega a cumplir la orden de tomar la ametralladora, y en la secuencia 20D se presenta del mismo modo la reacción de Upham al ver morir a Wade.

<sup>244</sup> Secuencia 13A

Los movimientos de cámara presentan funciones diferentes según el tono narrativo del fragmento. Las aproximaciones o alejamientos irregulares tomados mediante el PDV documental transmiten la tensión ante o durante un combate o tiroteo<sup>245</sup>. Los *travelling in/out* tomados mediante la enunciación focalizada u omnisciente invitan a la identificación íntima con los personajes o magnifican el valor de un discurso o suceso<sup>246</sup>. Los movimientos de *travelling* o *grúa* de la narración omnisciente permiten la transición de una escena a otra o generan una gran expectación o suspense magnificando la importancia del acontecimiento<sup>247</sup>.

Los movimientos semicirculares inciden en la influencia que la situación está teniendo en los personajes e invitan al espectador a alinearse con sus emociones (mediante el desplazamiento del PDV documental o mediante *travelling* desde el PDV focalizado u omnisciente). Le introducen en su drama íntimo y destacan su protagonismo en la secuencia. Así se introducen los planos subjetivos de Miller en la secuencia 7<sup>248</sup>; esto permite interpretar la yuxtaposición de PD dándole mayor trascendencia emocional que la que aparentemente tienen los objetos cotidianos que observa el capitán. Lo mismo sucede en el momento en el que Upham contempla el combate en la secuencia 20C o cuando decide detener a los soldados alemanes en la secuencia 32 (la cámara gira de su rostro a su espalda para invitar al espectador a alinearse con sus emociones). El último plano de la secuencia 33 realiza un giro entorno al anciano para invitar al espectador a saludar a los caídos del mismo modo que lo hace él.

El PDV documental sigue en cámara en mano a los personajes<sup>249</sup> o barre de una posición a otra relacionando a personajes en diferentes situaciones<sup>250</sup>. Este tipo de movimientos favorecen el dinamismo en planos de larga duración, la inmersión del espectador, y la sintonía emocional con la tensión de la compañía. Por el contrario, los seguimientos mediante *steadicam* tienen

---

<sup>245</sup> Acercamiento de cámara a Miller al darse cuenta de que le han sido arrancadas las piernas el soldado al que arrastraba (secuencia 2D); diálogo en la duna entre los miembros de la compañía (escena 2F); acercamiento al soldado que va a detonar la carga para detener el tanque alemán (escena 32 A), por ejemplo.

<sup>246</sup> Plano del monólogo del general Marshall en secuencia 6, del monólogo de Miller en secuencia 18, del monólogo de Wade en secuencia 18B o aproximación del PDV a Miller en secuencia 32 cuando dispara al tanque.

<sup>247</sup> Presentación del anciano y el cementerio en secuencia 1; final del desembarco en escena 2L; presentación de la madre de Ryan en secuencia 5; inicio del combate de la toma de la ametralladora en secuencia 20C.

<sup>248</sup> Soldado afeitándose, bocadillo y café

<sup>249</sup> Se sigue a Miller en la secuencia 2E; a las pértigas o a la compañía en la secuencia 2G y 2J; y a Upham durante la secuencia 32

<sup>250</sup> Durante la preparación de las bombas adhesivas en la secuencia 29 se barre de un personaje a otro; los barridos dirigen la atención del espectador de una posición a otra en muchos puntos de la secuencia 32

un carácter descriptivo y se recurre a ellos sólo en situaciones de relativa calma<sup>251</sup>. En ocasiones estos barridos o seguimientos en *steadicam* o mediante cámara en mano resultan explicativos porque facilitan la comprensión de lo que va a hacer un personaje o de lo que capta su atención<sup>252</sup>.

Las panorámicas se suelen emplear para resaltar la comedia de una escena por la comparación que se da entre una situación y otra<sup>253</sup>. En un caso, combinada con un movimiento de *travelling* lateral, la panorámica magnifica el momento de “cruzar la frontera”. En la secuencias 25, 27 y 29 los momentos en los que Miller cruza el puente se realizan en planos tomados en *travelling* lateral que finalizan en una panorámica cuando los personajes entran o salen de él. La coincidencia de este movimiento con la frase de Miller de la secuencia 27 “estamos cruzando una extraña frontera” o con la de la referencia a “El Álamo” en la 29 permiten confirmar esta hipótesis.

En algunas ocasiones se inserta un plano fijo en una secuencia fundamentalmente tomada en movimiento. Esto tiene un efecto expresivo. En la secuencia 7, por ejemplo, se toma en plano fijo el momento en el que el superior de Miller le dice “tengo una nueva misión para usted” (el resto de la secuencia, descriptiva, se tomó mediante planos en movimiento). Así se destaca el plano dramáticamente del resto. Lo mismo sucede para subrayar un chiste en la secuencia 9 (Miller muestra a Upham un lápiz en plano fijo cuando el resto de la secuencia se ha tomado en movimiento).

El tipo de movimiento empleado resulta clave para identificar el PDV desde el que se está presentando la acción, y por tanto, para interpretar el motivo de cada cuadro (el cineasta destaca algo, el personaje siente o piensa algo, o el “operador de cámara” subraya algo). Permite valorar de diferente manera el contenido del mismo.

---

<sup>251</sup> Por ejemplo se realiza con *steadicam* el seguimiento de Miller exponiendo el plan en la secuencia 28 y su presentación en los momentos previos al desembarco en la barcaza.

<sup>252</sup> El movimiento permite destacar el efecto que causa en Reiben la visión de la mano inerte de Miller en escena 32J; en la secuencia 20D el PDV documental llega antes que Upham al cuerpo de Wade anticipando la reacción del espectador a la del personaje; en la secuencia 32 B la cámara pasa por barrido del plano de la bomba adhesiva a la rueda del tanque para que el espectador comprenda lo que va a hacer el personaje.

<sup>253</sup> En la escena 19B tras los cortes de la reacción del grupo al relato del piloto (todos dicen “fomare”) se presenta la reacción de Upham mediante una panorámica (dice no encontrar la palabra en el diccionario alemán). En la secuencia 25 tras encontrar a Ryan, una panorámica pasa de la reacción sorprendida de Miller (por haberle encontrado por fin) al enfado de la compañía que está apoyada junto a un tanque. En ambos casos la panorámica subraya el chiste que se produce por el contraste entre las reacciones de los personajes.

## E. Angulación

Se emplea fundamentalmente una angulación algo contrapicada. Esto confiere carácter épico al relato. Su estilo documental también favorece el recurso a esta angulación (ya que el PDV se protege mediante parapetos de los disparos).

Los grandes contrapicados se reservan para mostrar momentos de especial tensión emocional (como el plano de Mellish en la secuencia 14 cuando no sabe si podrá contener la tensión ante el enfrentamiento fortuito con los nazis en Neuville, o el plano de Ryan cuando se transforma en el anciano al final de la secuencia 32). También magnifican la trascendencia de discursos como el de Horvath en la secuencia 27 cuando convence a Miller de “hacer lo decente” o permiten señalar que los soldados juegan al póker con chapas identificativas como “dioses con la vida de los hombres” en la secuencia 19.

Los planos picados o cenitales se emplean para generar expectación en el espectador y magnificar determinadas situaciones<sup>254</sup>.

Pero la angulación más significativa (por restringirse su uso) es la de los planos que se sitúan a la altura de los ojos del personaje. La empatía con el personaje retratado mediante angulación normal es inmediata y más intensa por contraste con el resto de planos del film (levemente contrapicados). Su empleo coincide con los pocos momentos que se dan en PPP. En estos planos la altura de la cámara subraya la catarsis que se produce en un personaje<sup>255</sup> (se espera que su reacción sea la misma para el espectador), o en planos menos cerrados le otorgan la razón en una discusión<sup>256</sup>.

## F. Tratamiento fotográfico

El tono general del film es frío y desaturado (pretende recordar el blanco y negro en el que se tomaron las imágenes del conflicto real o a las imágenes en color tomadas por John Ford). Además de conceder historicidad al relato, el tratamiento fotográfico de la imagen responde en muchos momentos a intenciones expresivas o simbólicas.

---

<sup>254</sup> Presentación del cadáver de S. Ryan en la escena 2L, presentación de la madre de Ryan en la secuencia 5, inicio del combate de la secuencia 20C o difícil trayecto de Reiben y Horvath a lo largo del puente en la escena 32G

<sup>255</sup> Durante el monólogo de Miller en secuencia 18.A., Miller al final de secuencia 27 (queda convencido por el discurso de Horvath), Upham al final de la secuencia 32I.

<sup>256</sup> En la discusión entre Reiben y Horvath en la secuencia 23 se presenta al cínico en un cuadro frontal dispuesto a la altura de sus ojos cuando dice “¿Me vas a matar por Ryan?”. La altura del plano de Horvath es diferente y esto señala que el argumento de Reiben es adecuado, ya que se exige nuestra identificación con él.



A lo largo de la película el cielo se presenta blanco, muy saturado de modo que en ocasiones quema los contornos de los personajes. Simboliza la crudeza de la experiencia de los personajes o permite reflejar en la secuencia 3, cómo el combate está presente en la oficina del ejército donde escriben las cartas de condolencia. En muy pocos momentos del film se muestra azul (exclusivamente se presenta así el inicio del segundo acto, secuencia 11 y plano inicial de la secuencia 12). Coincide con momentos de calma para los personajes.

El tratamiento fotográfico de algunas secuencias contrasta con el tono general de la película. El tono cálido de las secuencias que transcurren en Estados Unidos y que presentan a mujeres civiles permiten representar el “hogar” de los protagonistas y resaltan la diferencia entre su lugar de origen y la situación en la que se encuentran en Normandía<sup>257</sup>. Sin embargo las oficinas de los mandos militares mantienen el tono frío con el que se presentan las acciones que transcurren en Normandía (ya que estos personajes se relacionan con la guerra).

El claroscuro de la iglesia (secuencia 18) o el avión (secuencia 19) permite señalar el momento de duda e introspección en el que se encuentran los personajes (su debate interior se refleja en su rostro: con un lado “iluminado” y otro “oscuro”).

Algunos planos concretos dentro de algunas escenas suponen un contraste respecto al tratamiento fotográfico general de éstas. Suele coincidir con los momentos más dramáticos para Miller, ya que la colisión sirve para sugerir su conflicto interior: su sentimiento de culpa cuando debe ejecutar una acción o dar una orden contraria a sus principios morales, o cuando vive un suceso traumático. En esos planos el contraste lumínico es mucho mayor y la diferencia entre blancos y negros está muy destacada<sup>258</sup>.

Pero el contraste fotográfico más significativo del film son una especie de estelas blancas o rojas que atraviesan verticalmente algunos cuadros o fragmentos. Éstas sólo aparecen durante el desembarco o en el momento de transformación de Upham. En la secuencia 2 surgen inicialmente del suelo (donde se encuentran los cadáveres del bando norteamericano). Esto hace que se identifiquen con las almas de los soldados caídos. La coincidencia de las estelas con la posición de los protagonistas durante la escena 2G parece predecir su fatal desenlace (el único que no presenta estela es Reiben, debido a que este personaje no morirá). En la secuencia 2J las estelas blancas reaparecen y a ellas se suman las que producen las llamas de

---

<sup>257</sup> Secuencias 3 y 5.

<sup>258</sup> Esto se aprecia en el plano que recoge el momento en el que Miller saca su fusil de una bolsa en la escena 2F, ya que acaba de ordenar que retiren las armas a los heridos que siguen en la playa y los deja desprotegidos. El tratamiento fotográfico es idéntico en el plano en el que los soldados retiran las armas a los muertos o heridos, o cuando Miller encuentra el cadáver de Horvath (escena 2H). Se siente responsable de la muerte de su amigo.

los bidones dispuestos en la escena o el incendio del búnker. La coincidencia de las estelas rojas con la posición de los dos soldados alemanes liquidados por los estadounidenses de forma cruel parece indicar que la diferencia de color se corresponde con la diferente cualidad moral de los combatientes. Lo que parece claro es que el uso de las estelas simboliza la presencia del alma de los soldados muertos o que morirán a lo largo del film. En la secuencia 2J dos estelas rojas coinciden con los cadáveres de los soldados alemanes, y una estela blanca coincide con su asesino norteamericano. De este modo se sugiere que lo ha hecho como venganza a la muerte de algún compañero (o de todos). El siguiente plano de Miller en el que se aprecia el impacto emocional que esta acción ha provocado en él, es el que más estelas presenta de toda la secuencia. Son blancas y rojas, y esto subraya que carga con las almas de los hombres que han muerto debido a sus órdenes (su trauma) y las del enemigo al que se ha visto obligado a matar (más adelante confesará que cada vez que mata, “se siente más lejos de casa”).

Como siempre, la película recurre a un tratamiento expresivo que podría justificarse. Las estelas aparecen en un momento de fatiga de los personajes y, dado que muchos de los planos descritos están focalizados (aunque no directamente), podrían justificarse por su cansancio.

Las estelas reaparecen al final del film la primera vez que Upham mata a alguien. Sólo se presentan (y muy marcadamente) en el plano medio en el que dispara al culpable de la muerte de Miller, eliminándose del PPP en el que asume su cambio. Las estelas se vinculan a la muerte, pero en este caso no a la del soldado alemán, sino a la del “viejo Upham: simbolizan la muerte de su inocencia y permiten subrayar el carácter heroico de su decisión (poco honrosa según el código militar, pero humanamente necesaria). También pueden simbolizar la “presencia” de Miller como motivo de la acción de Upham.

Los esquemas gráficos empleados en *Salvar al soldado Ryan*, debido su aplicación restrictiva y a su empleo de algunos códigos tradicionales, facilitan el reconocimiento y la interpretación del valor de cada parámetro del cuadro. La adopción de esquemas gráficos conocidos, o el modo en el que el propio texto justifica su tratamiento estilístico (como por ejemplo el caso del operador, o los elementos verosímiles pero de valor simbólico de la puesta en escena), permiten ocultar el carácter expresivo de su tratamiento.

Su específica selección de esquemas según la finalidad de un cuadro traduce emociones y sentidos que no siempre explícitos por diálogo o contenido. Corte a corte y mediante la

colisión cualitativa entre los cuadros, se dirigen la lectura y la trayectoria emocional del espectador hacia el motivo emocional o temático específico de cada secuencia.

Como ya se ha comentado en la introducción a este apartado, y como se demostrará en el microanálisis, el diseño férreo de la planificación del film resulta muy eficaz para provocar una determinada emoción en el espectador o llamar la atención sobre determinada idea: se convierten en estímulos condicionados.

### 5.1.9. Montaje

En este apartado se describe el estilo general del montaje de *Salvar al soldado Ryan* con el fin de determinar las tramas maestras de su diseño. El estudio previo de la macroestructura, tema, elementos narrativos y de los esquemas gráficos facilitará su estudio. Aquí se atenderá a su uso de la continuidad, la yuxtaposición y sus esquemas rítmicos y estructurales habituales. También se tomará en cuenta el uso del sonido.

El contenido de los planos fluye de modo verosímil por el recurso a la continuidad (de miradas, desplazamientos o sonora). Esto favorece la observación del espectador y su comprensión de la historia, pero el diseño del montaje de cada secuencia se adecua a lograr un efecto emocional en el espectador y a condicionar su lectura del subtexto.

*Salvar al soldado Ryan* define el montaje de sus secuencias en función de una emoción o idea: en ellas el montaje emplea un estilo expresivo en el que todo se dispone del modo más eficaz para influir en el espectador. Pero con el fin de que su decodificación no resulte demasiado compleja y así el film pueda atraer a todo tipo de público, dos secuencias que tengan una misma misión presentarán idénticos esquemas de montaje. La repetición de esquemas rítmicos y estructurales permite que el espectador reconozca inconscientemente lo que se pretende de él y que responda del modo esperado por el cineasta. De nuevo, como en el caso de la planificación, el sistema de montaje condiciona su respuesta. Para lograrlo le habitúa a su “lenguaje” de modo que no se haga consciente de su manipulación emocional y racional, con el fin de que cuando llegue el mensaje final se encuentre en el estado que asegure su participación de éste.

La película busca que se produzca en el público una catarsis y para que esto suceda es necesario que no sea consciente de sus intenciones (ya que el espectador se toma con cautela el cine bélico por su utilización propagandística). Para evitarlo, sus esquemas rítmicos y estructurales buscan fundamentalmente que participe de las emociones y razonamientos de los personajes y que de este modo deje de percibir la película como una construcción artística pese a su recurso al montaje expresivo y a la colisión cualitativa en el tratamiento de planos sucesivos (ya que al emplear esquemas gráficos adecuados a un motivo, su relación es necesariamente por colisión cualitativa).

El montaje también busca mantener viva su atención alimentando su expectación y sorprendiéndole continuamente para mantenerle en un nivel de tensión alto. Así no tiene

oportunidad de evadirse del relato para evaluar desde su propio criterio lo que se le presenta y sólo puede hacerlo desde la posición condicionada que le otorga la película.

Pero ésta también ha de dejar claro que pretende la reflexión del público acerca de los temas tratados, y por ello algunos esquemas de la película evidencian que responden a una intención autoral por la que el espectador debe preguntarse. Sin embargo, sólo en su final percibe que existe esta manipulación del cineasta. Al haberse habituado al código de la película, y al ser tan intenso su compromiso emocional y moral con los personajes, no resulta consciente de la “aparición” o los trucos empleados por el cineasta para dirigir su lectura del film mediante el ritmo o las estructuras de montaje.

Para manipular emocional y racionalmente al espectador el cineasta define una trayectoria emocional irregular en la que su estrategia principal es realizar contrastes entre las cualidades estilísticas de cada fragmento o plano (en su tratamiento habitual del PDV, construcción gráfica, sonora, rítmica y estructural). Las colisiones entre esquemas obligan al público a mantenerse activo, ya que los contrastes le obligan a cambiar su modo y velocidad de lectura a lo largo de las secuencias y episodios. El espectador no puede estudiar la reproducción desde su propio criterio por estar siempre “ocupado” adaptándose a lo que le propone el film y a que, ante todo, trata de poder seguirlo y disfrutar de él. Para evitar su cansancio o que su decodificación le resulte difícil, el film recurre a un código de esquemas de montaje rígido. El reconocimiento inconsciente de ciertas estructuras estables -que se repiten- asociadas a determinadas situaciones, emociones o ideas, lleva a que reaccione ante estos de un modo condicionado (la construcción de cada cuadro o fragmento opta por un determinado esquema por tener una finalidad particular que el público “ha aprendido” a interpretar por su aparición recurrente a lo largo del film). La repetición de esquemas de montaje y planificación, la continuidad física o sonora entre ellos y la justificación de las operaciones fílmicas por el estado emocional de los personajes evitan que su estrategia cinematográfica resulte evidente. El cineasta, mediante el recurso a las colisiones entre esquemas de planificación o montaje diferentes, produce “shocks” emocionales y lógicos en un espectador que se encuentra inmerso en el desarrollo hiperrealista de los acontecimientos y que abandona su distanciamiento crítico al participar del lenguaje empleado por el film y de la intensidad emocional de éste. Controlando su proceso de atención y condicionando su lectura y respuesta emocional, consigue manipular su proceso de razonamiento, de cara a que el film produzca en él el efecto catártico deseado.

A continuación, se explica su uso de la continuidad y la yuxtaposición (haciendo referencia también al uso de la música y el sonido en estos sentidos) y los esquemas rítmicos y

estructurales que definen el sistema del film y que son responsables de lograr su compromiso emocional y de controlar su proceso de atención sin que sea consciente de ello. También se hace mención a los esquemas sonoros empleados por el film con un fin expresivo.

Como en el caso del apartado dedicado a la planificación, aquí sólo se presentan la orientación general de su estilo de montaje, debiéndose esperar al apartado 5.1.10. para la descripción de algunas de las estructuras de montaje específicas que permiten comprender el tema en torno al que giran sus secuencias más relevantes. También habrá que acudir al microanálisis de la secuencia del desembarco en la playa de Omaha para apreciar lo esencial que resulta la colisión cualitativa en el montaje de las secuencias para dirigir la trayectoria emocional y la lectura del espectador.

#### 5.1.9.1. Continuidad y yuxtaposición

##### A. Recursos de continuidad

Los esquemas y los contrastes entre esquemas gráficos, rítmicos y estructurales de las secuencias se convierten en el modo en el que el montaje dirige las respuestas del espectador en *Salvar al soldado Ryan*. Aunque estas colisiones cualitativas entre planos y segmentos acusen la fragmentación del texto en realidad ésta resulta muy poco llamativa. La continuidad física y sonora es lo que permite naturalizar la fragmentación y evitar la percepción de su elaborada construcción expresiva.

La continuidad física se garantiza en todo momento mediante el estricto respeto al eje de desplazamiento y al de miradas. Esto provoca que el espectador no sea consciente de las estructuras simbólicas o dramáticas en las que se organizan las escenas, del mismo modo que no aprecia el diseño específico de cada plano o secuencia para dirigir su emoción o razonamiento. Su uso de la continuidad hace que el texto se asemeje aparentemente a uno clásico<sup>259</sup>.

El respeto a la ley del eje de dirección en *Salvar al soldado Ryan* es absoluto. Una vez se ha optado por presentar una secuencia desde un lado del eje esta posición se mantiene a lo largo de toda su duración. Si en algún momento se presenta un “salto” al lado contrario dentro de una secuencia, éste pasa desapercibido por haberse introducido un plano frontal de alguno de los personajes entre planos con diferentes perspectivas o porque el propio desplazamiento de

---

<sup>259</sup> Ya se ha comentado como esta estrategia permite “acomodarse” al espectador, pese a que los esquemas narrativos y discursivos clásicos se alteren habitualmente.

los protagonistas haya conllevado cambiar su sentido de la marcha<sup>260</sup>. La continuidad de movimientos de los personajes es absoluta. Ésta justifica o suaviza la variación que se produce en las cualidades de los planos que recogen la escena de modo que el espectador no aprecie evidentemente los cambios o contrastes cualitativos entre los planos. Sus trayectorias se aprecian mayoritariamente de izquierda a derecha, frontalmente y desde su espalda. En el apartado 5.1.10. se explicará que la definición del eje de dirección o de miradas dentro de una secuencia obedece al mismo tiempo a una intención expresiva o pragmática. El criterio que se ha seguido al diseñar el eje de dirección que determina la planificación de cada secuencia también parece seguir un patrón.

Otras secuencias presentan los desplazamientos de los personajes sobre el eje de cámara. De este modo subrayan la importancia temática del desplazamiento<sup>261</sup>, que en ese punto la presentación del trayecto pretende caracterizar al grupo o a los personajes<sup>262</sup> o que la secuencia invita al espectador a “correr” detrás del personaje (facilitando su inmersión emocional)<sup>263</sup>.

Durante las secuencias las posiciones de cámara respetan estrictamente el eje de miradas establecido desde el primer momento en la escena. No existe ningún “salto” de eje brusco ya que, de producirse, se naturaliza mediante el inserto de un plano subjetivo<sup>264</sup>, el corte en

---

<sup>260</sup> En el caso de la secuencia 12 los personajes comienzan su desplazamiento en la escena 12 A de izquierda a derecha. En 12B avanzarán hacia cámara, la rebasarán y en ese momento se presentará un plano de Upham tomado desde su lado izquierdo. No se percibe el cambio de eje puesto que los personajes han marchado frontalmente a cámara durante un largo fragmento y además han variado el sentido de su marcha.

<sup>261</sup> Así, se destaca la importancia temática de la secretaria de la secuencia 3 cuando se dirige a comunicar su hallazgo a su superior; la de la compañía ascendiendo la colina en la escena 11 para abrir el acto que se destinará al tema de la fraternidad; o la de los desplazamientos de la secuencia 12 en los que la compañía dialoga sobre la fraternidad y la moralidad de la misión.

<sup>262</sup> Los desplazamientos frontales que se realizan en las secuencias 9 (Miller va a encontrar un traductor), 15 (aproximación del falso Ryan), 19C (Reiben, Jackson y Mellish se aproximan a una mesa para buscar entre chapas identificativas), 25 (la compañía se encuentra dividida antes del encuentro con Ryan), 26 (Ryan se aproxima a la compañía para preguntar por los nombres de los soldados fallecidos) y 30 (Upham y Reiben conversan sobre el miedo al combate de Upham) pretenden señalar que el plano o la escena se determinan por su intención de caracterizar a los personajes.

<sup>263</sup> Cuando el desplazamiento se sigue desde su espalda (escenas 2E- Miller-, 13 A –compañía-, 20C –Upham-, 23F – Reiben- y 32 –Upham-) la motivación de la secuencia es claramente lograr la *inmersión* del espectador y su conexión absoluta con el personaje por estar atravesando los mismos peligros o conflictos emocionales que él.

<sup>264</sup> En la secuencia 26 se produce un salto de eje entre el primer y el segundo fragmento de la escena 26.A durante la conversación entre Miller y Ryan. Durante la primera parte el espectador es consciente de que se trata de una conversación pública. Al comienzo de la secuencia se recurre a un largo plano de situación que indica la presencia en el puente de todos los soldados. La conversación se inicia en este eje para que se mantenga la impresión de que Ryan se “siente observado” por el resto. El segundo fragmento, una vez se le ha comunicado que sus hermanos han muerto (oficialmente), se pasa a un tono más íntimo al preguntarle Ryan al capitán, de hombre a hombre, si lo que le ha dicho es tan siquiera posible. Para favorecer esta sensación de intimidad, resulta necesario cambiar de eje.

movimiento de la acción de un personaje<sup>265</sup>, o porque da a entender que el personaje que presenta el eje “cambiado” no es consciente de lo que ocurre a su alrededor<sup>266</sup>.

Las secuencias optan en muchas ocasiones por ubicar el PDV sobre el propio eje que vincula a los personajes. Esto no supone un salto brusco (puesto que no se “salta el eje”), pero la introducción de los planos frontales o desde la espalda de los personajes supone una colisión significativa: Varían el motivo de la secuencia por romper la tendencia a la perspectiva ¾ o lateral. El inserto de un plano frontal suele responder a la irrupción de una reacción o un fragmento de diálogo relevante para la construcción de la personalidad del personaje o para lograr la identificación con él<sup>267</sup>. Los planos que se toman desde su espalda (semisubjetivos) obligan al espectador a participar de su tensión ante el combate o de sus emociones ante un conflicto emocional. Provocan su *inmersión* no sólo en el universo ficcional sino en el del personaje<sup>268</sup>.

El contraste entre estas perspectivas (lateral y frontal/semisubjetiva), dentro de una misma secuencia determina la lectura del espectador de los acontecimientos o de los personajes que participan en cada momento de una escena. La relación de un plano respecto al eje habitual de la secuencia tendrá un efecto dramático en el espectador cuando se rompa la tendencia habitual de los cuadros de una secuencia. Por ejemplo, abandonar la perspectiva lateral durante el trayecto de los personajes en las secuencias 2 y 32 (determinadas por el trayecto

---

Para facilitar este salto en el último plano semisubjetivo de Ryan (que favorece a Miller) se hace entrar a algunos miembros de su compañía al fondo del cuadro. Así, cuando se presenta un PG desde el eje contrario, éste parece el plano subjetivo de la compañía (aunque no se identifique como tal). Además de suavizar el salto de eje permite que el espectador “adopte” un lugar en el puente propio (no mediado por ningún personaje identificado ni por el “operador de cámara” documental).

<sup>265</sup> Cuando Miller hace que Ryan se agache para susurrarle al oído su mensaje moral (secuencia 32K) la planificación salta el eje de miradas entre los personajes. Se pasa del lado derecho de Miller a presentar su hombro izquierdo. Este salto permite al espectador adoptar la focalización de Ryan, empatiza con su expectación. El movimiento del soldado facilita la comprensión espacial y que no se perciba el salto. Una vez se incorpora se repite el cambio de eje. En este punto el plano semisubjetivo de Ryan favorece que se mantenga la identificación con él. El espectador observa el mensaje de Miller en PP a través de los sentimientos filtrados por el personaje de Ryan. También se da un salto de eje cuando el anciano en la secuencia 33 se reincorpora tras haber hablado con la tumba de Miller. Señala que ha terminado de expresar sus sentimientos. El movimiento del personaje suaviza el salto.

<sup>266</sup> En la escena 2F no se guarda el eje de miradas entre la posición de la compañía cuando llama a Wade desde la duna y la del médico. Wade está demasiado concentrado en socorrer a un compañero como para darse cuenta de ello (por eso el eje está cambiado). Lo mismo sucede con el soldado alemán en la secuencia 13D. No es consciente de estar siendo apuntado por Jackson, de modo que sus planos no guardan eje con los del protagonista.

<sup>267</sup> Por poner algunos ejemplos de esto, se abandona la perspectiva 3/4 habitual en la secuencia 2 durante la presentación de Miller y en su momento de evasión; en la presentación del general Marshall en la secuencia 6; en el monólogo de Wade en la secuencia 18B; en el enfrentamiento Horvath y Reiben en la secuencia 23D; en los monólogos de Reiben y Ryan en la secuencia 31; o para mostrar a Miller o Horvath en escenas finales de la secuencia 32 cuando el segundo ha muerto.

<sup>268</sup> Así se puede valorar del mismo modo que Miller al prisionero alemán cuando suplica por su vida en la secuencia 23 A, o se puede sentir la tensión de los personajes que se ubican en la trinchera en la secuencia 32 A.



izquierda-derecha) para presentar los planos frontales de Miller o Upham tiene un gran efecto expresivo porque sugiere que se abandona en esos momentos la narración de los combates para particularizar en los sentimientos de los personajes. Lo contrario, insertar un plano lateral en una secuencia tomada mayoritariamente desde el eje de miradas, también adquiere valor<sup>269</sup>.

El uso expresivo de las posiciones de cámara respecto al eje de dirección o de miradas permite comprender la utilidad dramática, emocional o temática de cada escena o plano. Aquéllas que opten mayoritariamente por los planos frontales (o casi) y semisubjetivos serán las más relacionadas con las emociones de los personajes; las que opten por un recurso habitual a la perspectiva lateral presentarán acontecimientos que se dirijan hacia el progreso de una trama o a su retroceso (por su relación al sentido de la lectura del espectador occidental, como se desarrollará más adelante en el apartado 5.1.10); los planos o fragmentos que supongan una alteración al planteamiento dominante estarán cargados de significado emocional o simbólico.

Los cambios de posición del eje de desplazamiento o miradas dentro de una secuencia dramática es uno de los recursos empleados en el film para señalar la subdivisión de ésta en escenas con diferente motivo emocional o temático<sup>270</sup>.

La continuidad sonora o musical es otro de los modos en los que se favorece la sensación de articulación ininterrumpida en algunos bloques fragmentados o entre secuencias pertenecientes a episodios distintos. Evidentemente ni el sonido ni la música escapan a su utilización expresiva, pero sobre esto se profundizará en el siguiente apartado al realizarse por yuxtaposición.

La ambientación sonora de la mayor parte del film obedece a su tratamiento hiperrealista. Por eso la música desaparece de las secuencias que buscan la inmersión del espectador. En su lugar se escuchan los sonidos propios de la diégesis. Esta opción permite amplificar la

---

<sup>269</sup> Como ejemplo se puede citar el plano de perspectiva lateral en el que Miller se molesta con Reiben por negarse a cumplir su orden en la secuencia 20B. Todo el enfrentamiento se ha tomado de frente o desde la espalda de los personajes, de modo que la inclusión del plano de Miller adquiere un valor expresivo. En este caso ocupa el lado derecho del cuadro. En el apartado 5.1.10. se argumenta que los personajes que se ubican a la derecha de cuadro se oponen al grupo o al correcto desarrollo de la misión tal y como pasa aquí (Miller toma una decisión crucial en un momento de debilidad que tiene como consecuencia la muerte de Wade).

<sup>270</sup> Este efecto estructural y signifiante del empleo de diferentes ejes de desplazamiento o miradas para dividir los episodios en escenas se puede apreciar desde la primera secuencia del film. El trayecto del anciano y su familia se presenta frontalmente y desde la espalda de los personajes. Cuando la escena pasa al fragmento en el que se muestra el rostro del anciano y su trayecto a la tumba de Miller la perspectiva pasa a ser lateral. Con su llegada a la tumba y su desvanecimiento la perspectiva es de nuevo frontal.

sensación de realidad de los episodios y garantizar la continuidad de los planos, o la transición entre escenas o secuencias. El color y la presencia de la ambientación sonora es llamativa<sup>271</sup>, pero no supone una colisión expresiva al servir únicamente de acompañamiento a las imágenes que se presentan en estas escenas.

La música es poco habitual en el film y se introduce únicamente en sus momentos reflexivos o melodramáticos. En ocasiones acusa la presencia del cineasta al aparecer en las secuencias tratadas de un modo omnisciente o que permiten la transición entre episodios<sup>272</sup>. Los momentos de combate o en los que se pretende emplear un estilo mayoritariamente documental no presentan música, como se acaba de comentar.

La música de la película favorece la continuidad entre los planos o fragmentos y al mismo tiempo, como es habitual, permite caracterizar emocionalmente a los personajes o magnificar el dramatismo de una situación<sup>273</sup>. El empleo de la música también responde a un motivo significativo en algunos momentos. Su presencia en algunas secuencias relaciona un acontecimiento o el estado emocional de los personajes con su causa (complementando la información del espectador). Las melodías nacen normalmente al final de una secuencia y se hacen coincidir con aquello que determine el devenir de las escenas posteriores. Así se puede comprender por qué llora Miller en la secuencia 22<sup>274</sup>, qué motiva la preocupación de la secretaria, el oficial y la madre de Ryan en las secuencias 4, 5 y 6<sup>275</sup>, qué ha logrado resolver el enfrentamiento entre la compañía durante la secuencia 23<sup>276</sup> o qué ha supuesto la salvación de Ryan en la secuencia 32<sup>277</sup>. Debido a la función informativa de la música y a su traducción de un sentimiento específico, *Salvar al soldado Ryan* no repite temas musicales que se hayan empleado con anterioridad. El espectador no reconoce las melodías, de modo que resulta

---

<sup>271</sup> El sonido de los tiros y explosiones de las secuencias de acción pertenece a armas que se conservan de la época de la Segunda Guerra Mundial haciendo que la experiencia sonora sea lo más realista posible.

<sup>272</sup> Esto ocurre en las transiciones entre actos o episodios- secuencias 10, 11 y secuencias 19C, D, E, secuencias 23E,F, G y 24, secuencias 28 y 29 o el prólogo.

<sup>273</sup> Por ejemplo en la secuencia 1 el respeto y la tensión emocional del anciano se subrayan mediante la música. Su homenaje a los caídos resulta evidente por el tono militar de la melodía y su carácter sobrio.

<sup>274</sup> La música nace con el deseo de vengar la muerte de Wade en la escena 20E y permitirá comprender por qué Jackson se muestra enfadado con Upham en la secuencia 21, así como podremos comprender el motivo de las lágrimas de Miller en la 22. Por ello se escucha de forma ininterrumpida a lo largo de estas escenas.

<sup>275</sup> La música nace sobre la imagen de S. Ryan, motivo de las secuencias posteriores.

<sup>276</sup> La música aparece durante la confesión de Miller en la escena 23E y acompaña los momentos en los que se apacigua el ánimo de la compañía en las escenas 23 F, 23 G y 24.

<sup>277</sup> La música magnifica la entrada de los aviones en la escena 32J y seguirá sonando durante las escenas 32K y 33. Sugiere que gracias a la llegada de las fuerzas aéreas se ha podido mantener con vida a Ryan y ganar la guerra.

menos evidente su aparición. Esto favorece la naturalización de este recurso cinematográfico y que no se interrumpa su sensación de realidad, algo prioritario para la película para no hacer evidente su estilo expresivo.

### B. Uso de la yuxtaposición, contrapunto sonoro y tratamiento expresivo del sonido

Debido a su opción por la colisión cualitativa, el texto recurre en pocos momentos a la yuxtaposición. Ésta resulta más evidentemente cinematográfica que la opción predominante del montaje en continuidad, y como ya se ha comentado éste permite naturalizar su diseño estilístico expresivo. La yuxtaposición se emplea puntualmente en fragmentos de tipo poético, aquéllos que traducen una metáfora. Ésta se detecta por el contraste que supone el modo de articulación de estos fragmentos respecto a la continuidad que rige las escenas en las que se inscriben. Por el contraste estructural que supone el uso de la yuxtaposición se destaca el simbolismo que encierran los planos de las tumbas del cementerio de la secuencia 1 (su composición remite a soldados en formación), se presenta el ahogamiento de los soldados bajo el agua en la escena 2B (el mar es otro enemigo más) y se muestra la lluvia caer sobre las hojas al inicio de la secuencia 13 A (la naturaleza sigue su curso mientras la vida humana está truncada por la guerra). Únicamente se recurre a la yuxtaposición como esquema estructural de una secuencia en la escena 29. En este caso no pretende una lectura simbólica sino comprimir el tiempo de la preparación del combate como las secuencias de *montage* empleadas en el periodo clásico. Se yuxtaponen subestructuras de tres planos en continuidad.

Sin embargo, la yuxtaposición sonora o uso contrapuntístico del sonido, es un recurso expresivo básico en la película. El tratamiento sonoro de algunas secuencias no responde al de la diégesis de la acción que se presenta por imagen: esto produce una colisión significativa.

El primero de estos casos es el sonido de las olas del mar de la secuencia 2 cuya entrada se adelanta para permitir que el espectador se introduzca progresivamente en el recuerdo del anciano. Esto no sólo facilita la continuidad, sino que sugiere el impacto dramático de la secuencia que está por venir.

El siguiente ejemplo del uso contrapuntístico del ambiente sonoro se presenta durante los momentos de evasión de Miller en las secuencias 2C, 2D y 32H. En ellos una atmósfera fantasmagórica y la supresión del sonido directo introducen al espectador en el estado mental del personaje. La imagen presenta situaciones que exigirían que se escuchara el sonido

diegético (soldados que lloran, se ven explosiones, hay soldados ardiendo de los que se deberían escuchar sus gritos, e incluso se presenta la imagen de un soldado hablando en PPP frontal al que únicamente se le pueden leer los labios en la secuencia 2). La supresión del sonido provoca que el espectador imagine el dolor de los soldados, algo que resulta incluso más eficaz que escucharlo efectivamente y que participe de la lectura que de esto hace Miller (lo hace desde su PDV subjetivo, tanto visual como sonoro –ha quedado aturdido y no escucha bien-).

El siguiente ejemplo de la utilización expresiva de algunos sonidos se da en la secuencia 3. En ella se yuxtaponen voces de hombre que leen en *over* las cartas de condolencia que escriben las secretarias. La colisión audiovisual entre “mujeres que escriben” y “hombres que leen” permite reconocer la labor de la mujer durante la Segunda Guerra Mundial (que asumieron trabajos destinados en origen a los hombres). También manifiesta la idea de que en 1944 cuando un familiar recibía una carta de condolencia militar se asumía que el firmante (hombre) era quien escribía la carta, sin imaginar que toda una legión de mujeres era la que se encargaba de esta tarea.

En la secuencia 5 se adelanta la entrada del discurso del general Marshall sobre la imagen de la madre de Ryan desplomándose: se escucha “es una desgracia”. Esto funciona inicialmente como comentario autoral a la anterior secuencia. En la escena 2L se produce el mismo efecto cuando Miller y Horvath describen su impresión de la vista de la orilla de la playa de Omaha como “menudo espectáculo”. Por un lado su comentario sarcástico sirve para valorar la horrible imagen que le sucederá; al mismo tiempo parece un comentario autoral sobre la “secuencia-espectáculo” que se acaba de visionar. Parte de la intención del film es que se empatice con la difícil tarea de los veteranos de la Segunda Guerra Mundial y con los soldados norteamericanos en general; el autor expresa con sarcasmo por boca de los personajes que pretende que la secuencia anterior no se considere únicamente “un espectáculo cinematográfico” sino que el espectador reconozca en ella el sacrificio y la horrible experiencia que supuso el acontecimiento real. Esta hipótesis se justifica por la introducción, por primera vez en la secuencia, del PDV omnisciente –que en esta película acusa la presencia del autor implícito- en la *coda* reflexiva que sigue a este momento.

Al inicio de la secuencia 12 se combinan sonidos de gotas de lluvia con otros de bombardeos y tiroteos. En un punto, el espectador no sabe distinguir unos de otros: Las gotas que caen sobre las hojas suenan como tiroteos y la pisada de una de las botas de la compañía sobre un charco parece una explosión. La yuxtaposición de sonidos a la imagen y su tratamiento sugieren que

el curso natural prosigue mientras lo humano retrocede por la guerra, o que la guerra afecta hasta a la progresión normal de la naturaleza.

En otros momentos la creación de la atmósfera propia del espacio en el que se encuentran los personajes favorece la comprensión de su conflicto interno. Aunque no supongan yuxtaposiciones de sonidos extradiegéticos, su fuente no se aprecia en imagen, así que suponen un uso similar a los anteriores.

En las secuencias 18, 23C y 23D el sonido de un bombardeo lejano puntúa las ideas expresadas por los personajes o subraya la intensidad de su enfado. Se puede encontrar otro ejemplo de esto en la secuencia 31D con la ambientación musical de la canción de Edith Piaf que suena bajo las conversaciones de los personajes. La letra de la canción es melancólica y provoca que estos hablen del pasado. Además, se yuxtapone un sonido del *scratch* -producido por los soldados al para la reproducción de la canción- al plano en el que Miller es consciente de que se acercan los alemanes (el contraste subraya el paso brusco de una situación tranquila a una muy tensa).

El tratamiento cualitativo del sonido también supone en algún caso un modo de producir metáforas significantes. Durante el inicio del film resulta llamativo que la presencia de la música anule la de otros sonidos del cementerio (los pasos del anciano, por ejemplo). Sin embargo el sonido de las banderas ondeando aparece en primer término, sugiriendo así el carácter patriótico de la secuencia y del film. Otro ejemplo de esto sería la preeminencia que se da al sonido del golpe de Caparzo contra las teclas de un piano cuando es abatido (es mucho mayor que la del disparo). Es un modo de subrayar el dramatismo del momento sin romper el código documental de la secuencia.

### 5.1.9.2. Esquemas de montaje

#### A. Esquemas rítmicos

El ritmo es una de las estrategias de montaje que sirven a la manipulación de la atención y emociones del espectador. El público adecua su velocidad de lectura de los planos a la impuesta por el montaje. Si éste acorta o alarga la velocidad de un plano respecto al *tempo* empleado anteriormente el contraste en duración produce un efecto en el espectador, ya que éste se ve obligado a acelerar o decelerar su velocidad de comprensión (se tensa o relaja, respectivamente). Lo mismo se puede decir de los fragmentos. Un segmento de una película que presente un elevado nivel de fragmentación obliga a un mayor nivel de atención (por existir muchos estímulos que se mantienen en pantalla poco tiempo), mientras que un plano secuencia -debido a su larga duración- requiere de menor esfuerzo para ser leído. Sin embargo esto no puede establecerse como máxima, ya que el ritmo no sólo depende de la duración de un plano sino de la cantidad de información que contenga un fragmento o plano. Si una secuencia repite siempre las mismas posiciones de cámara el espectador requerirá poco tiempo para leer los cuadros (puesto que ya los reconoce), y si un plano secuencia va modificando continuamente su cuadro y composición, presenta una puesta en escena compleja y movimientos de cámara, puede provocar tensión debido a que no se permite al espectador percibir cómodamente todo lo que incluye el cuadro -pese a que éste tenga una gran duración-. El contraste en el diseño o tratamiento de los planos o fragmentos, ya sea en su duración o en su complejidad de lectura, tiene siempre un efecto rítmico.

En esta película se manipula la velocidad de lectura mediante el contraste en la duración de los planos que construyen una secuencia o en el nivel de fragmentación de segmentos sucesivos (fragmentados/planos secuencia). El espectador asume un esfuerzo añadido al que exige la manipulación de la duración o del nivel de fragmentación (lo cual tiene un efecto primario en sus emociones): con cada corte debe interpretar cuadros cuya configuración tiene un motivo expresivo, y lo mismo se puede decir de cada fragmento. Por ello la alteración del *tempo* de lectura tiene un efecto mayor que en otras películas en las que sus planos o escenas presenten un tratamiento homogéneo o naturalista. De ahí que sea tan necesario para el cineasta simplificar la tarea perceptiva del espectador mediante esquemas gráficos o de montaje. Así requiere de menor esfuerzo y tiempo para comprender el motivo de cada plano o fragmento y no ha de ralentizarse el tempo -algo que sería poco verosímil en la reproducción de una situación bélica o que aburriría al espectador de cine de acción contemporáneo-.

A nivel macroestructural, el ritmo de la película se construye fundamentalmente a partir del contraste en el tratamiento de los fragmentos. El relato presenta algunos en plano secuencia para favorecer la identificación con los personajes y su ilusión de realidad por la impresión de asistir a las situaciones “en directo”; construye otros mediante secuencias de fragmentación explícita donde la enunciación enfatiza sus momentos más dramáticos o significativos mediante contrastes especialmente notables en las cualidades de planos sucesivos (ya sean en duración o por su recurso a diferentes esquemas gráficos).

El efecto rítmico del contraste en el tratamiento de fragmentos sucesivos manipula emocionalmente al espectador en dos niveles: uno primario (por el contraste que se produce entre fragmentos lentos y rápidos, o largos y breves<sup>278</sup>) y otro cognitivo (por obligarle a adoptar diferentes PDV en cada secuencia, lo cual aumenta su tensión al deber manejar diferentes códigos de lectura dentro de una escena). Los contrastes en el ritmo buscan mantener su atención y su tensión a lo largo del relato, construyen su expectación y provocan su sorpresa, y también logran que se comprometa emocionalmente con los personajes.

Las escenas que se resuelven en planos secuencia suelen tratarse de momentos cotidianos (escena 12 A –presenta dos cortes–), meramente informativos (secuencias 8, 16 y 17) o de transición (secuencia 10 y secuencia 24). Permiten que el espectador repose de la tensión de las secuencias fragmentadas anteriores, que avance la trama o que reflexione sobre lo que ha acontecido<sup>279</sup>. Por ello estas secuencias se presentan desde el PDV omnisciente.

Pero lo más habitual es que las secuencias se presenten fragmentadas. En ellas el ritmo de los cortes suele adecuarse al estado emocional de los personajes involucrados o al de aquél que focaliza el fragmento<sup>280</sup>. El ritmo de los cortes es muy rápido cuando se encuentran nerviosos y lento cuando se encuentran abatidos o impresionados por algo que les lleva a reflexionar. La finalidad de la variación de duración de los planos que construyen los fragmentos es facilitar al

---

<sup>278</sup> Del efecto del contraste entre escenas largas y breves ya se habló en el apartado 5.1.3., de modo que esta parte del análisis se limitará al estudio de los contrastes en el nivel de fragmentación de las secuencias y en el de las estructuras rítmicas empleadas en las secuencias fragmentadas.

<sup>279</sup> La secuencia 8 en la que Miller explica a Horvath la misión que les ha sido encargada cierra el episodio en el que se plantea la misión (que se abrió en la tercera escena del film y que se desarrolló en las siguientes cuatro situaciones); la secuencia 10 cierra la operación del desembarco de Normandía (mediante la imagen de la playa dominada por los aliados); la secuencia 17 cierra el episodio en Neuville y la secuencia 24 presenta a los soldados mientras entierran el cuerpo de Wade que cierra el momento de crisis anterior y simboliza que los implicados “entierran el conflicto”.

<sup>280</sup> Esto se puede apreciar, por ejemplo, en el segundo fragmento de la escena 2 A cuando las barcasas se aproximan a la playa. Inicialmente los planos son breves por presentar la actividad de Miller. Conforme se aproximan verdaderamente al combate los planos pasan a ser largos (para indicar la angustiosa espera de los personajes), y cuando empieza el enfrentamiento el ritmo de los cortes es muy rápido. Lo mismo sucede en la escena 2B. Conforme los soldados se ahogan bajo el agua los planos van alargándose en duración.

espectador la comprensión de aquello por lo que pasa el personaje, y lograr que participe así de sus emociones o razonamiento. La velocidad a la que transcurren los planos en las secuencias fragmentadas le obliga a adaptar su velocidad de lectura, y así su respuesta emocional resulta simétrica a la de los personajes por equipararse su nivel de tensión al de ellos.

En las secuencias de combate el público debe leer en muy poco tiempo muchos estímulos visuales que además se presentan mediante diferentes esquemas gráficos, lo cual provoca en el espectador una tensión similar a la que provocaría en un soldado la velocidad a la que transcurre la situación real. Como además el PDV suele ser documental o focalizado, su tensión aumenta por sentirse allí, en peligro, por el recurso al PDV del “operador cinematográfico” o por obligársele a compartir el PDV del personaje.

En las secuencias fragmentadas de ritmo más lento, los diálogos, se le obliga a atender a las reacciones o discursos de los personajes durante más tiempo, y de este modo puede percibir su estado emocional interno y empatizar con él<sup>281</sup>. Cuando en una situación se destaca el estado emocional de varios personajes, los planos que recogen cada parlamento adecuan su duración a la situación de cada uno de ellos. Así se puede apreciar cómo los planos de Miller son mucho más breves que los de Ryan cuando el capitán le comunica la muerte de sus hermanos (secuencia 26 A) o cómo, para expresar la agonía de Caparzo en la secuencia 13C, sus planos son mucho más largos que los de los personajes que componen la compañía y que se encuentran en una situación de extrema tensión al no poder hacer nada por su amigo. El contraste en duración señala al espectador el diferente estado emocional que afecta a cada uno.

Al efecto rítmico que tiene el contraste entre los segmentos recogidos en planos secuencia y los fragmentados se suma el que se produce por el cambio del PDV empleado para retratarlos. Como ya se ha explicado en el análisis del diseño de la planificación, la película yuxtapone bloques tomados desde diferentes PDV que hacen saltar al espectador durante el visionado entre tres posiciones posibles: la de la butaca (en la que depende de la información que le aporte el cineasta), la del universo ficcional (donde participa en tiempo real de la experiencia de los personajes) y la de detrás de la cámara (donde participa directamente de la situación). Pasa por los roles de espectador pasivo, de espectador-personaje y de espectador-“operador”. Estos cambios de perspectiva de lectura le suponen un esfuerzo añadido para seguir el relato

---

<sup>281</sup> Como por ejemplo en la secuencia 18B donde el monólogo de Wade se presenta en un plano de gran duración, o en la secuencia 31C cuando Ryan recuerda a sus hermanos.



por la continua ruptura de esquemas perceptivos. Esto favorece su sensación rítmica y tiene efecto en sus emociones, puesto que debe acelerar su proceso de comprensión audiovisual (por las colisiones en duración) y además alterar el código con el que lee cada acontecimiento. Al efecto emocional primario de la manipulación rítmica por colisión en duración, se añade un efecto rítmico provocado por los cambios de PDV. Todo esto sumado a la combinación de diferentes esquemas gráficos que configuran cada plano.

Otra estructura rítmica empleada por el relato para mantener la atención del espectador es el esquema de “pregunta-respuesta” por el que se relacionan algunas secuencias o escenas. En muchas ocasiones una orden de Miller marca el paso a otra (subrayando su protagonismo y focalización del relato)<sup>282</sup>.

Por todo esto el espectador percibe que la película transcurre con rapidez. Su continua adaptación a los cambios de ritmo, de PDV o de esquemas predominantes -necesaria para poder seguirla- le obligan a mantenerse activo, en tensión, y prestando una gran atención. Una vez los contrastes le han “hipnotizado” (ya que no le da tiempo a “acomodarse”, puesto que continuamente debe variar su velocidad, modo o código de lectura) está en la posición deseada por el cineasta: los esquemas rítmicos producirán el efecto deseado en él.

Si se atiende en particular a las secuencias fragmentadas que constituyen la mayoría de las escenas de la película, se puede apreciar que su esquema rítmico reproduce el empleado por la macroestructura de la película. Éstas se inician mediante un largo plano de situación que “acomoda” al espectador a un *tempo* lento y a una sensación fiel y realista de lo presentado. Así tiene la sensación de asistir verdaderamente a los hechos “en directo” (sin manipulación cinematográfica). Sin embargo, la “excesiva” duración del plano inicial termina produciendo cierta tensión, expectación, que se ve súbitamente resuelta con el primer corte de la escena que se ha retrasado mucho. Éste coincide siempre con un momento significativo o impactante destacándose, por el contraste en su duración, frente a lo expuesto anteriormente en el largo plano inicial<sup>283</sup>. La brevedad de los planos que continúan la secuencia permite participar del conflicto emocional y dispara la tensión del espectador de modo equivalente a la de los

---

<sup>282</sup> Una orden de Miller cierra las escenas 2C, 2F, 19E, 20B, 23B, 32 A y el primer fragmento de la 32B. Una orden de Horvath cierra el fragmento 2F y una de Jackson el 32D.

<sup>283</sup> Por ejemplo, esto se puede apreciar en la secuencia 20 A. En un plano de larga duración el prisionero alemán suplica por su vida. Cuando dice “América, qué buena” se corta al plano de reacción de Upham que introducirá las reacciones de todos los demás. El hecho de pasar al PP de Upham resulta significativo porque el *motivo* de la secuencia será juzgar a la compañía del mismo modo que él (que aprecia que no se están comportando como “la buena América” que describe el soldado alemán)

personajes. El “shock” que produce el contraste rítmico le afecta de un modo primario porque la sorpresa acelera de golpe su tiempo de lectura. El hecho de que inicialmente se le acostumbre a una experiencia documental y se pase de golpe a una mediada por la fragmentación permite además que se disimule la irrupción de las técnicas cinematográficas expresivas orientadas a potenciar un efecto emocional. La “verdad” que se consigue mediante el largo plano inicial de cada escena intensifica el efecto de lo tratado cinematográficamente y naturaliza la manipulación gráfica o rítmica que realiza a continuación el cineasta. Para terminar el conflicto se suele optar por un largo plano final de la reacción de un personaje para puntuar la secuencia. Su reacción dirige la del espectador (al actuar el personaje como narratario) y le permite valorar y reflexionar sobre lo acontecido del mismo modo que hacen las escenas resueltas en plano secuencia en la macroestructura del film<sup>284</sup>.

En otras situaciones la tensión se crea mediante un contraste en duración opuesto. Algunas escenas se inician mediante una sección fragmentada que retrasa al público el conocimiento de algo que espera. Después, en un plano muy largo se le da esa información vital para comprender el motivo de la secuencia. El contraste en duración y, en ocasiones el cambio de PDV, favorecen el impacto emocional de este plano al resolverse la expectación, y aunque se relaje el ritmo, la intriga inicial y el contraste en duración dirigen la respuesta emocional del espectador, que resulta mayor que si hubiera conocido este dato desde el principio. Asimismo la mayor duración de este plano permite al público más tiempo para valorar aquello que se ha retrasado en la secuencia -su tema-. Esto busca su reflexión o emoción.

Cuando en este tipo de secuencias, el plano de larga duración opta por presentarse mediante el PDV omnisciente resulta más evidente la acción del cineasta, ya que el modo de enunciación se aleja de la focalización de los personajes que mayoritariamente dirige la narración de la película. Aunque en ellas el “truco” resulte más evidente, la expectación inicial produce tal impacto emocional que éste impide que la estrategia resulte obvia. Aún así, el espectador detecta que el planteamiento de estas secuencias difiere del normal, que el cineasta está

---

<sup>284</sup> En la secuencia 12 A Mellish y Caparzo cierran la secuencia opinando sobre Miller, en la escena 12B la reacción de Upham transmite su admiración por Miller, en el fragmento 13E Reiben culpará a Ryan de la muerte de Caparzo, en la 15C juzgará negativamente el episodio con el “falso Ryan” y en la secuencia 18B cerrará el monólogo de Wade (comprendiendo los sentimientos de culpabilidad por la muerte de Caparzo que subyacen a la historia de su madre). En la secuencia 19C Miller se avergonzará de su comportamiento y el de sus hombres al haber estado jugando con las chapas identificativas; en la secuencia 20E Upham juzgará a la compañía por su decisión de matar al prisionero. La reacción de Reiben cerrará el episodio de la escena 23E. En la secuencia 25 la reacción conjunta de Miller y la compañía valorará el encuentro con Ryan, en la 26 A la reacción de los compañeros de Ryan relajará la tensión al insertarse en un momento tan dramático. Upham y Ryan finalizarán respectivamente las secuencias 28 y 29 transmitiendo expectación y miedo ante lo que está por venir.

haciendo su aparición, y por ello concede una importancia añadida al tema que se ha destacado ( lo hace inconscientemente).

Por ejemplo éste es el esquema rítmico del prólogo. Una estructura de planos breves y focalizados por la familia del anciano oculta evidentemente el rostro del protagonista y la localización de la secuencia hasta que esto se rompe con la irrupción del plano máster tomado desde un PDV omnisciente. Hasta ese momento el espectador se mantenía expectante y, aunque su ritmo de lectura era lento porque los planos eran medianamente largos y eran poco complejos de entender, su ansiedad por comprender la relevancia del fragmento aumentaba. De pronto, en un mismo plano se presenta al personaje, sus emociones y por último el motivo de éstas: se encuentra en un cementerio militar y no en un parque como parecía inicialmente (van apareciendo progresivamente cruces y un veterano de la Segunda Guerra Mundial). El contraste en duración que supone el plano máster y su estructura supresiva inicial (de lo que se hablará en el siguiente apartado) hacen percibir la importancia del homenaje al veterano, y por hacerse desde el PDV omnisciente no sólo considera que es importante para el personaje, sino para la película. Percibe que se le invita a él a realizar ese homenaje, como si la duración de ese plano respondiera a “un minuto de silencio por las víctimas”. Es decir, capta el tono de la película y es obligado a participar de él. Posteriormente un largo plano final sirve también para dejarle expectante acerca del motivo de la emoción del anciano.

Durante los combates, el contraste en duración creciente y esta estructura supresiva buscan específicamente la tensión del espectador (no su valoración). Por ello se recurre al PDV documental y no al omnisciente. En la escena 2B, por ejemplo, un fragmento en el que se yuxtaponen planos de soldados ahogándose impide al espectador conocer si Miller a sobrevivido a los disparos a la barcaza. La tensión por conocer el estado de Miller es máxima, y ésta se resuelve en un plano muy largo que primero presenta sus pies y que finalmente muestra su rostro haciendo ver al espectador que ha sobrevivido, aunque al mismo tiempo sea testigo de la gran cantidad de balas que hacen peligrar al personaje y al portador del PDV (“el operador”). Esto también ocurre en la secuencia 25 cuando un tanque alemán irrumpe en la ubicación de los soldados. La situación de estos se mostraba mediante un montaje fragmentado, de golpe un larguísimo plano documental presenta la entrada de un tanque, cómo alguien lo vuela en pedazos y la aparición de la compañía de Ryan. Con este esquema rítmico (y estructural) se logra que el impacto de lo que se presenta en el plano de mayor duración sea mayor.

En las secuencias focalizadas o documentales que no recurren a un esquema estructural supresivo, los esquemas rítmicos descritos sirven a similares fines. Un corte a un plano más

breve o con mayor carga de información pretende un súbito impacto emocional: sorpresa, tensión. Un corte a un plano más largo pretende destacar su contenido, ya que su configuración señala éste como motivo emocional o temático de la secuencia. Lo mismo sucede en el nivel de la fragmentación de las escenas. Una secuencia de planos largos será más reflexiva, una de planos breves transmitirá el nerviosismo de una situación.

En los combates el paso a un plano más largo y desde el PDV documental o focalizado tiene un efecto distinto. No pretende traducir el motivo emocional o simbólico de la secuencia sino maximizar la sensación de realidad del espectador. Presenta la acción “en directo”. El cambio en duración, su dinamismo y cambio de PDV, amplifica la sensación de tiempo fiel de los fragmentos precedentes y logra un gran compromiso emocional y tensión por la seguridad del punto de vista o de los personajes. Desaparece lo “artificial”, los cortes, y por ello resulta natural el contraste y se obtiene un gran efecto emocional (como por ejemplo en la escena 2E donde se yuxtaponen dos planos largos: uno desde el PDV documental que sigue a Miller hacia el interior de la playa y un plano subjetivo del capitán de su visión en su carrera tierra adentro; o en la secuencia 32 cuando se sigue a Upham en sus desplazamientos desde el PDV documental).

Otro esquema rítmico que se emplea en ocasiones en las escenas fragmentadas es el métrico. Aunque no es muy habitual, en algunos fragmentos se abandona la máxima general de adecuar la duración de los planos al estado emocional de los personajes y se presentan tres planos o subestructuras de idéntica duración. Esto logra la expectación del público, ya que funcionan como una “cuenta atrás” (como si tradujeran “3, 2, 1... ¡acción!”). Esto ocurre en la barcaza en el fragmento 2 A en el que se yuxtaponen tres imágenes de los soldados esperando a que comience el desembarco y tres PD, justo antes de que se inicie el combate; en la oficina, donde se presentan tres planos de tres secretarias de igual duración justo antes de que se presente el espacio y a la secretaria que encuentra las tres cartas; en la secuencia 4 cuando el oficial enumera la muerte de los tres hermanos Ryan; y en la batalla de Ramelle cuando se suceden los tres PP de Miller, Ryan y Reiben conforme esperan la llegada del tanque en la secuencia 32 A.

El montaje de sonido contribuye específicamente al ritmo de los combates. No sólo garantiza la continuidad de los planos/escenas o traduce ciertos significados simbólicos gracias a la yuxtaposición, en ocasiones se sincroniza la aparición de un efecto con la entrada de un corte. Esto sorprende al espectador –ya que acusa el corte- y estimula su tensión. Se pueden citar como ejemplos la irrupción del golpe de una ola contra las barcasas en la presentación del

desembarco –la sincronía “asusta” al espectador-<sup>285</sup> y el sonido de la ola que saca bruscamente de su evasión a Miller y que relanza el combate en la escena 2C. Las explosiones o los tiros durante los combates también irrumpen de modo sincrónico a los cortes de imagen sorprendiendo al espectador<sup>286</sup>.

## B. Esquemas estructurales

El diseño estructural de una secuencia es especialmente relevante para la comprensión y efecto emocional de la misma. El orden en el que se presentan los contenidos afecta a su sentido y efecto dramático. En esta película la estructura de las secuencias busca en todo momento dirigir el proceso de atención del espectador para maximizar su impacto emocional. Como ya se ha anticipado en el anterior apartado, la película no presenta los sucesos en un orden lógico o natural sino que fundamentalmente oculta o retrasa datos cruciales al espectador para dilatar su expectación y favorecer su sorpresa. Este esquema logra que el impacto emocional de la resolución de la incógnita resulte mayor. También, aunque en menor medida, recurre al suspense, es decir, a dar información al espectador que tarda en presentar a los personajes. En cualquier caso se está optando por hacer un uso expresivo de la estructura, ya que no se busca la claridad de la exposición o la mera contemplación de los acontecimientos tal y como se desarrollan.

El esquema sorpresivo responde a diferentes tratamientos. El más habitual es aquél que hace que el espectador se sorprenda al mismo tiempo que los personajes, es decir que la propia realidad encierre una incógnita. Esto intensifica su compromiso con ellos y transmite eficazmente las dificultades de desarrollar una misión o experimentar la guerra. En otras escenas la estructura de la secuencia oculta o retrasa información al espectador que los personajes sí conocen, lo que impide comprender lo que sucede creando una gran expectación. Cuando esto se resuelve, la expectación generada hace que ese dato produzca un mayor impacto emocional. Esto, por contraste con lo anterior, acusa que existe una intención autoral.

---

<sup>285</sup> Anteriormente se escuchaban unas olas relajantes (sobre el plano del anciano y de las protecciones alemanas), pero con la entrada de la barcaza y la sincronía del sonido, el espectador se tensa inmediatamente. Esto contribuye a que se identifique con la sensación de los soldados norteamericanos.

<sup>286</sup> El sonido del golpe de una ola saca a Miller de su estado alterado en la escena 2C y una explosión lo introduce en él. Durante la secuencia 32E los disparos que matan al compañero de Mellish hacen su entrada al mismo tiempo que se corta a la imagen cenital de la habitación (cuando el plano de situación había sido en silencio y muy largo). El espectador se sorprende y tensa como Mellish.

En la estructura de suspense se da la sorpresa al espectador antes que a los personajes. Su orden tampoco responde al conocimiento del personaje que la focaliza, lo cual lleva al público a compadecerle debido a que anticipa su respuesta.

El esquema sorpresivo más empleado presenta las situaciones en el orden con el que las viven los personajes. Es el universo ficcional el que resulta sorprendente. A través del recurso al PDV focalizado o documental el espectador “sufre” los mismos efectos de la guerra que los personajes y así se favorece su alineación emocional con ellos. Se “empotra” al espectador con los personajes “naturalizando” la estrategia sorpresiva cinematográfica.

De este modo se oculta al francotirador que en la secuencia 13C disparará a Caparzo, el momento en el que Wade resulte abatido en la secuencia 20C (ya que Upham –focalizador- no ha podido ver lo que ha pasado), la presencia de la compañía de Ryan en la secuencia 25 o la muerte de Horvath en la 32H. En estos casos la sorpresa del espectador es idéntica a la de los personajes. El público experimenta la sorpresa en tiempo real mediante planos largos o documentales (en el caso de la secuencia 13 o 25) o fragmentos focalizados por las emociones de un personaje (secuencias 20C o 32H). Estos PDV garantizan que la el esquema estructural produzca una impresión fiel de la realidad presentada y que el espectador comparta el “shock” de los personajes. Las secuencias que optan por una presentación documental (13C o 25) provocan que se experimente el suceso directamente, en primera persona (mediante el PDV del “operador de guerra”). En el caso de la secuencia 23C al focalizarse en el proceso emocional de Upham durante la toma de la ametralladora, su encuentro con la situación trágica del médico produce en el espectador el mismo impacto emocional. Durante la secuencia 32 la focalización de Miller conduce a la sorpresa de encontrar el cadáver sin vida de Horvath equiparando la impresión del espectador a la del personaje. En este caso, la experiencia directa se sustituye por una experiencia mediada, pero la “sensación de realidad” de la que se dispone a lo largo del film impide ya al espectador distinguir su criterio del de los protagonistas.

El segundo esquema estructural más habitual es aquél en el que el cineasta “tortura” al espectador retrasándole la posibilidad de comprender lo que está ocurriendo. Los personajes saben más que él, algo que no es habitual en el film, lo cual lleva a su tensión por equiparar su conocimiento al de ellos. Así el cineasta logra controlar sus emociones y dirigir su razonamiento. Esta enunciación supresiva hace evidente al espectador que estas escenas se han construido con una finalidad cinematográfica, que se le está ocultando información para que cuando se le presente la sorpresa produzca un mayor efecto en él.

Ya se ha mencionado el caso de la estructura del prólogo, pero existen otras secuencias en las que el cineasta retrasa una información crucial para comprender el sentido de una escena, de tal modo que cuando se dé esa información al espectador ésta adquiera mayor valor emocional. Por ejemplo, a lo largo de la secuencia 3 se oculta qué ha encontrado la secretaria entre las cartas de condolencia (todo se presenta mediante planos que impiden apreciar qué pone en las cartas o qué dicen los oficiales al leerlas) pero en todo momento se pide al espectador que atienda al contenido de las cartas porque éste parece ser muy importante (una de las secretarias trata de escuchar qué se está diciendo en el interior de uno de los despachos). Al generarse tanta expectación, cuando se averigua el contenido de las cartas en la secuencia 4 el impacto es mayor. El espectador es más consciente que en el caso del esquema anterior de que se está forzando que preste especial atención a estas secuencias, lo que hace que valore la importancia de la resolución de éstas.

Esta forma de estructurar las secuencias también se emplea para forzar la tensión o el miedo del espectador por el estado de los personajes. Durante toda la secuencia 32, el montaje alterno entre las situaciones de cada uno de los personajes permite ocultar qué efecto ha tenido un disparo o explosión en los protagonistas. El espectador suele disponer de toda la información conocida por los personajes hasta que, en su momento más dramático, se aparta su mirada de ellos llevándole a la situación de otro. Esto genera una gran ansiedad por conocer el resultado de la agresión, y así se mantiene atento y en vilo al espectador durante la escena trágica en la que morirán la mayor parte de los protagonistas. Se suele introducir un plano largo o una escena que impida conocer qué le ha pasado al personaje para después resolverlo. Inicialmente esta estructura presenta un final feliz, como por ejemplo en la escena 32B cuando Reiben salva a Ryan de morir por la detonación de un tanque. La narración introduce la perspectiva de Upham de la explosión para después pasar a la de Miller y así retrasar que se pueda apreciar el éxito del rescate de Ryan. Lo mismo sucede en la escena 32C cuando Miller, Reiben y Ryan huyen de una ametralladora. Su situación se olvida para presentar la muerte de Jackson en la secuencia 32D. Ya en la 32E se aprecia que los tres personajes se encuentran bien.

Sin embargo, a partir de la escena del asesinato de Mellish estas estructuras pasan a resolverse de un modo trágico. El cambio sorprende al espectador y le lleva a lamentar profundamente el desenlace. Cuando Mellish se encuentra en el momento más crítico de su pelea con el soldado nazi su grito desesperado de ayuda justifica que se muestre la ubicación de Reiben y la de Upham (tratando de ascender la escalera que lleva a la localización de Mellish). Estos dos fragmentos retrasan la reaparición de la pelea provocando una gran

tensión emocional por desconocerse el resultado de ésta. Finalmente se recupera la situación para presentar su cruel asesinato. Lo mismo sucede cuando un proyectil alcanza a Horvath al final de la escena 32G o cuando en esa secuencia una explosión hace caer a Miller. La secuencia redirige la atención a Miller para retrasar la resolución a la dramática situación de Horvath, y después el inserto de la explosión final de la escena -vista desde una perspectiva que no incluye al capitán- retrasa el momento en el que el espectador aprecia que Miller ha sobrevivido. Finalmente el capitán encuentra el cadáver de Horvath resolviendo dramáticamente las dos situaciones anteriormente planteadas.

El último empleo de este esquema estructural, y el más dramático, se emplea para dilatar la expectación ante la muerte de Miller. Una vez ha sido disparado por el soldado alemán, la situación del capitán se deja en suspenso mediante la introducción de la situación de Upham (que ha visto lo que ha sucedido) y el inserto de planos del tanque que se dirigirá hacia Miller y en los que no se aprecia la situación del capitán. Después los aviones hacen su aparición en la localización y la enunciación vuelve a olvidar la situación de Miller para mostrar cómo Upham mata al soldado alemán. Una vez se aprecia que Miller se encuentra con vida, se pasa a la situación de Ryan y a la entrada de los cuerpos de tierra norteamericanos antes de resolverse la situación del capitán. Ésta se dilata, haciendo parecer que sobrevivirá, generándose expectación, aunque finalmente no resulte así. Tras los cambios de situación con final feliz (Upham mata al asesino de Miller, Ryan está bien) el impacto de la tragedia de la muerte del protagonista resulta mayor; esto también influye en el efecto de sus últimas palabras – mensaje del film-.

El empleo de este esquema estructural hace evidente que se está tratando de manipular al espectador, pero al resolverse la falta de información relativamente pronto el público no reflexiona demasiado sobre los motivos de la enunciación para ello. Simplemente fuerzan su respuesta emocional. Sin embargo, cuando ve morir a Miller, a quien consideraba que era el anciano y que en el presente estaba vivo, y cuando conoce la verdadera identidad del anciano tras dos horas y media creyendo que ya disponía de esa información, la manipulación autoral del relato se le hace evidente –como ya se ha comentado-. Aquí es donde el público se hace consciente de que atiende a una construcción cinematográfica que busca su reflexión, se siente interpelado. Pero no puede realizarla libremente, ya que el hecho de que todo aquello de lo que ha participado sea un *flashback* del anciano Ryan le obliga a compartir sus emociones y a identificarse con él y sus razonamientos.

Si la película estuviera continuamente haciendo evidente su manipulación de la comprensión del espectador mediante el esquema estructural supresivo omnisciente, éste llegaría a



percibirlo y la finalidad catártica del film no tendría éxito. Si continuamente se le ocultara información que sí conocen los personajes cuando a lo largo de la película se le hace compartir sus emociones y razonamientos, percibiría “el truco”. Por ello, el esquema estructural más habitual en la película es el que le presenta los acontecimientos sorprendidos al espectador al mismo tiempo que a los personajes.

El tercer esquema estructural empleado por el film es el que se aparta en momentos puntuales de la focalización de los personajes, permitiendo que el espectador tenga un conocimiento superior a ellos. Esta estructura produce una sensación de suspense. Una vez incorporado el espectador al universo ficcional, el autor reaparece en momentos concretos - sin ser percibido- y ofrece información al espectador antes de que la conozcan los personajes. Por ejemplo: la focalización de Miller que introduce la yuxtaposición de planos de la escena 2L naturaliza que la enunciación muestre desde el PDV omnisciente el cadáver de S. Ryan –algo en lo que Miller no repara puesto que en ese momento el nombre del soldado no tiene especial relevancia para él-. En otro momento la focalización subjetiva de Miller esconde que se presenta antes al espectador que el compañero que arrastra Miller ya ha muerto (secuencia 2D). Del mismo modo, el espectador sabe antes que la madre de Ryan lo que vienen a comunicarle en el vehículo oficial. En todos estos casos se exige la compasión del espectador por los protagonistas y una mayor expectación por conocer sus reacciones (puesto que el espectador ya ha padecido la suya).

#### 5.1.10. Esquemas que señalan los motivos temáticos del film

Hasta este momento se han descrito las estrategias de planificación y montaje que dirigen las respuestas emocionales y la atención del espectador hacia el motivo particular de un cuadro o fragmento. En este apartado se determinan aquellos esquemas que por su repetición a lo largo de la enunciación del relato señalan los temas principales de la película (contribuyen a que ésta tenga unidad orgánica ya que formalmente también sirve a traducir su mensaje). Existen esquemas gráficos, rítmicos, estructurales o sonoros específicos (no compartidos por otras películas) que a modo de rimas visuales llaman la atención sobre el mensaje del film.

##### A. Rimas consonantes

El primer tipo de *leitmotiv* o esquema temático funciona de modo similar a las rimas *consonantes* de los poemas<sup>287</sup>. Se repite un esquema gráfico o de montaje en dos o más fragmentos de modo que se equipare entre los acontecimientos que se presentan en unos y otros. Dos planos o fragmentos diferentes en contenido, reciben idéntico modo de presentación. En la película, la primera vez que se emplee un esquema de este tipo, el sentido de éste será inmediato, evidente. La segunda vez, la idea articulada por éste inicialmente, será la que permita interpretar simbólicamente el valor del segundo elemento o acontecimiento.

Una rima consonante en la puesta en escena y en el esquema gráfico de varios planos de las primeras escenas de la película es lo que sugiere al espectador que el anciano es Miller. Cuando el anciano llora en el suelo al final del prólogo mantiene su rostro oculto; cuando se calma levanta la cabeza para favorecer a cámara en perspectiva  $\frac{3}{4}$  y se realiza un *travelling in* que termina en sus ojos conforme se introduce el sonido de las olas del mar. De un modo similar se presenta a Miller en la barcaza. Primero mantiene la cabeza gacha y la levanta y se puede apreciar su rostro de final. Seguidamente la cámara iniciará un movimiento de retroceso. Su similar puesta en escena sugiere que son el mismo personaje, pero la diferencia del movimiento de cámara y la excesiva frontalidad de Miller respecto a la que presentaba el anciano aún permiten mantener un poco más “el juego” de su identificación. Ésta termina fijándose al final del desembarco, donde el esquema del último plano del anciano de la secuencia 1 se repetirá para presentar el último plano de Miller. En la secuencia 2L el capitán levanta la cabeza para mirar al mar. Se le presenta en perspectiva  $\frac{3}{4}$ . Cuando levanta la cabeza y termina su parlamento se escuchan las olas del mar y nace el acompañamiento musical conforme se realiza un *travelling in* a sus ojos. La repetición del esquema gráfico

---

<sup>287</sup> En la rima consonante la repetición exacta de una sílaba conforma un patrón rítmico.

anterior lo identifica explícitamente con el anciano. Los dos planos de Miller son leídos, por lo tanto, desde el sentido que impuso el esquema inicialmente. La similitud del plano inicial de Miller y la repetición del último esquema de la secuencia 1 en el plano final también sugieren que se va a cerrar el *flashback* de modo circular (la secuencia 2 fue introducida por un personaje que miraba al infinito y termina por el supuesto mismo personaje mirando al horizonte).

Este esquema es responsable, por tanto, de realizar la identificación errónea en la que se basa la retórica del film. Esta rima resulta fundamental, ya que sin equiparar al anciano y a Miller no se podría acceder a la importancia de “mantener vivos” los recuerdos y el sacrificio de los veteranos caídos en combate.

Otra rima consonante equipara entre los soldados norteamericanos y los alemanes en la secuencia 14. Mediante PC individuales, con perspectiva lateral forzada por la proximidad de los personajes a cámara, barridos o planos muy contrapicados y aberrados se yuxtaponen las imágenes que presentan el terror de los soldados norteamericanos. Los mismos esquemas (misma composición y duración de los planos) se emplean para presentar a los soldados alemanes. El espectador, aunque no empatiza con ellos, lee sus planos del mismo modo que impuso el esquema para presentar a la compañía: los soldados nazis tienen el mismo miedo que los norteamericanos, son personas igualmente no únicamente “los malos” de la película. Esta humanización del enemigo es trascendental para componer la visión de la guerra que ofrece el film; así no resulta maniquea y mantiene su discurso alejado del motivo político de la guerra. Los alemanes son una amenaza, pero son seres humanos.

Otro ejemplo de *rima consonante* es la que se produce entre las secuencias 7 y 31 A. Ambas incluyen una yuxtaposición de PD desde el PDV subjetivo de Miller (en la primera se yuxtaponen los planos de una taza de café y un sándwich y en la segunda dos planos de partes diferentes de una cafetera reluciente). La segunda aparición del esquema asume el sentido de la primera: la yuxtaposición de elementos domésticos traduce el ansia del personaje por recuperar las comodidades de su vida civil. Esto es necesario subrayarlo, ya que constituye el motivo fundamental por el que Miller ha accedido a llevar a cabo la misión.

Otra rima consonante se produce durante los enfrentamientos entre un miembro de la compañía y el resto. El primer momento en que esto sucede es en la secuencia 20 A cuando Miller obliga a la compañía a tomar la posición de la ametralladora. Como ya se ha explicado en el análisis gráfico de la planificación, Miller se presenta de espaldas a cámara frente al grupo. El funesto desenlace de la toma de la ametralladora (con la muerte de Wade) augura

que cuando Upham se enfrente en el mismo tipo de plano a los deseos de la compañía en la secuencia 23B algo malo surgirá de esa discusión (Miller morirá por hacer caso a sus argumentos, del mismo modo que lo hizo Wade tras seguir las órdenes de Miller anteriormente). Esta rima es necesaria, ya que la película hace hincapié en la importancia de la fraternidad, de los lazos de comunidad y de abandonar el individualismo y las diferencias.

La repetición del esquema de montaje del momento de evasión de Miller en las secuencias 2C y 32H provoca que se comprenda que el personaje se encuentra viviendo de nuevo el terror y el asombro por la crueldad de la guerra que ya experimentó durante el desembarco. Estas secuencias son trascendentales para exponer la visión de la película sobre la guerra.

En la secuencia 2C se presenta a Miller recibiendo el impacto de la explosión frontalmente. Un plano de otro elemento de la situación apartará la mirada del espectador de él. Seguidamente se sucederán, de modo ralentizado y acompañados de un sonido expresivo (fantasmagórico), sus planos de reacción frontales con sus planos subjetivos en los que ve a un soldado llorando en PM y otro que arde por la explosión de su lanzallamas en PG. Se pasa a un plano desde una perspectiva lateral de Miller contemplando el combate (en el que se teme por su integridad por estar ajeno a él) y finalmente se sale del momento de evasión por la irrupción de un PP frontal de un personaje que le habla (sin emitir sonido) y terminar en el PPP frontal de Miller con la reaparición gradual del texto del soldado que le habla. El sonido de una ola le devuelve a la realidad.

El mismo esquema se repite en la secuencia 32H. Miller cae frontalmente a cámara por motivo de una explosión, ésta se aprecia de nuevo en un inserto que elimina al capitán del cuadro. Después se introducen ralentizados los planos casi frontales del rostro de Miller y sus planos subjetivos de Ryan llorando en PM y la visión de un soldado siendo golpeado salvajemente por el enemigo (en PG). Un plano lateral presenta al capitán enajenado del mismo modo que en la secuencia 2C. Para cerrar el fragmento se pasa al PP frontal de Horvath, que del mismo modo que el soldado de la secuencia 3C, llevará al PPP frontal de Miller, recuperándose gradualmente el sonido directo conforme despierta de su momento de evasión. El mismo sonido fantasmagórico acompañará toda la escena. El esquema se repite para indicar que su visión del combate continúa siendo la misma, o todavía más trágica que antes por haber perdido a su amigo.

Las posiciones que ocupan los personajes en los planos de *Salvar al soldado Ryan* también siguen un patrón estable que tiene una misión significativa. En los enfrentamientos bélicos<sup>288</sup> o en los personales<sup>289</sup> el cineasta presenta a los personajes que pretenden “avanzar” en la misión en el lado izquierdo de la imagen; aquellos que se oponen a ello –los alemanes– aparecen ubicados al lado derecho<sup>290</sup>.

En las discusiones que se presentan desde una perspectiva lateral (menos habituales que las que se ofrecen frontalmente) se puede apreciar cómo por ejemplo en la secuencia 23 el plano que presenta el enfrentamiento entre Horvath y Reiben ubica a éste a la derecha, ya que se ha rebelado y se opone a continuar la misión –impide su progreso–; o cómo Ryan ocupa esta posición respecto a Miller al negarse a abandonar el puente en la secuencia 26.

El lado derecho de la imagen también se reserva para aquellos personajes que miran al pasado –no avanzan– (Miller en secuencia 18 A, Ryan en secuencia 31C, anciano en secuencia 33). Estos esquemas de puesta en escena traducen simbólicamente la dimensión dual de la misión, identifican claramente el polo que ocupa cada personaje o conjunto de personajes respecto a ésta y destacan la importancia de mirar al pasado.

## B. Rimas asonantes

La variación de un esquema es también un modo de dotar de valor dramático o simbólico a un acontecimiento y de presentar el desarrollo de uno de los temas de la película. Este tipo de esquemas son similares al funcionamiento de la *rima asonante*<sup>291</sup>. Para ello en *Salvar al soldado Ryan* se repite varias veces una estructura de montaje (para así resultar reconocible) que únicamente se varía en su momento más dramático. La modificación del esquema inicial provoca que se comprenda el sentido o el valor dramático diferente que ahora transmite dicho elemento. En otras ocasiones la variación únicamente pretende la sorpresa del espectador.

Para esto último se puede comentar el caso de la escena 32F en la que Ryan y Miller detonan a mano los proyectiles. La escena repite tres veces un esquema estructural y rítmico que consta

---

<sup>288</sup> Como por ejemplo en el combate de la secuencia 2, tiroteo de la secuencia 14 o toma de la ametralladora en la secuencia 20C.

<sup>289</sup> Como por ejemplo en la secuencia 23 y 26.

<sup>290</sup> Durante el desembarco, en los enfrentamientos de la compañía a los soldados nazis en secuencia 14 en Neuville o en la toma de la ametralladora. La entrada de los nazis en Ramelle se presenta de modo focalizado. El PDV es frontal por ubicarse en la trinchera.

<sup>291</sup> En la rima asonante, la sílaba final de ciertos versos es similar pero no idéntica.

de tres tiempos: Ryan detona un proyectil a mano, se lo pasa a Miller y éste lo tira. Inicialmente se particulariza en cada tiempo mediante un corte a un plano nuevo, pero la cuarta vez, en lugar de verse en tres planos y desde la espalda de los personajes, se pasa a ver toda la acción en un solo plano y desde una perspectiva frontal. Al final de los tres tiempos de esta cuarta repetición de la acción, un tanque irrumpe a la espalda de los personajes sorprendiendo enormemente al espectador ya que se había acostumbrado a que la coordinación de los personajes obtuviera buenos resultados por la rima de su presentación.

Lo mismo se puede decir de la relación que existe entre el esquema de la escena 13D y 32D. Ambas, protagonizadas por Jackson, presentan cómo abate al enemigo con su rifle.

En la primera se alterna entre los PD y PP de su preparación del tiro mientras reza y los planos subjetivos del soldado alemán vistos a través de una mira telescópica. En su último plano subjetivo verá cómo Jackson, centrado en el cuadro, dispara hacia él (y hacia el PDV del espectador). El efecto del disparo se aprecia en un PM del soldado alemán.

El esquema seguido por la secuencia 32D es idéntico pero Jackson es el protagonista único de la escena. Se presentan los PD de su preparación al tiro (mientras reza) y se insertan los planos del efecto de sus disparos en plano subjetivo vistos a través de una mira telescópica. Esto se repetirá tres veces (como en la anterior escena del alemán). A la cuarta, en lugar de insertarse el plano subjetivo, se aprecia su preparación y dos de sus disparos en un mismo corte. Seguidamente un plano presenta cómo un tanque dirige su cañón al centro de cuadro (y del PDV, puesto que es un plano subjetivo) y Jackson es alcanzado en un PM. El esquema es el mismo para el soldado alemán que para Jackson. Inicialmente, al reconocer el esquema, el espectador supone que Jackson acabará con los problemas de la compañía del mismo modo que lo hizo en la 13D, pero la variación de la escena, el que sean sus planos subjetivos los que se vean a través de la mira telescópica, supondrá que sea él quien reciba el impacto y no sus enemigos. Se truncarán así las expectativas del público.

En cuanto a las secuencias en las que la alteración del esquema manifieste un cambio en el sentido dramático o simbólico del mismo se puede mencionar el patrón que identifica el temblor de Miller con la proximidad del combate o con su estado emocional alterado. Durante la película se recurre varias veces a un plano focalizado o subjetivo de Miller para indicar su trauma (secuencias 2A, 2L, 18 y 22). Finalmente en la secuencia 32J un plano semisubjetivo de Miller (aunque esté muerto se incluye la referencia de su espalda) presenta al fondo la mano temblorosa de Ryan afectado por la muerte del capitán. En este caso, la “visión” de Miller de

una mano temblorosa traduce una valoración diferente; el temblor provocado por el sentimiento de culpa que abrumba al personaje se ha pasado a otro: a Ryan. Este *leitmotiv* se presenta en numerosas ocasiones, ya que traduce el tema fundamental de la película: La culpa del superviviente y la deuda adquirida con los veteranos (ya sea de Miller o de Ryan).

Otro ejemplo de *rima asonante* se da en la variación que se produce entre los esquemas de dos momentos distintos en los que Reiben mira la mano de Miller. En la secuencia 19E un plano tomado con *steadicam* se aproxima a la mano del capitán y realiza un movimiento ascendente al rostro de Reiben señalando que el soldado es consciente del trauma del protagonista y que reacciona negativamente ante ello. En la secuencia 32J, el momento en el que Reiben es consciente de la muerte del capitán se presenta mediante un planteamiento inverso: se presenta la reacción del soldado mediante un plano de su cara, y después un movimiento descendente muestra lo que lo provoca: la mano inerte del protagonista (cargando el plano de mayor dramatismo y cerrando la trama de Reiben por su presentación especular). En este caso la variación del esquema permite apreciar el arco dramático de Reiben: el personaje insolidario del grupo, el crítico, termina el plano cogiendo solidariamente la carta de Caparzo de despedida a sus padres. Este arco se destaca mediante un esquema gráfico específico debido a que es el que se espera producir en el espectador más crítico.

El esquema del combate inicial y el combate final también producen una *rima asonante*. El primero divide por fases la experiencia de Miller; el último lo hace de la experiencia compartida por toda la compañía con similar nivel de protagonismo de cada uno de los personajes principales. La subdivisión en fases se subraya mediante insertos breves que puntúan cada fragmento<sup>292</sup>. Estos facilitan que se perciban las cesuras entre escenas así como permiten que el espectador se reoriente hacia el tema o tono emocional del combate al que se dirija la siguiente.

---

<sup>292</sup> Así los PD de la apertura de la barcaza puntúan el primer fragmento de la 2 A, un cierre a negro diegético producido por la entrada en el agua del PDV cierra la escena 2 A, un inserto de un soldado alemán interrumpe el paso de la 2B a la 2C (que no existir tendrían lugar en continuidad), una orden de Miller y otro inserto del PDV alemán corta la situación de la escena 2C y permite el paso a la 2D, de nuevo la orden de Miller cierra el fragmento 2F, la orden de Horvath el 2G, el inserto de los soldados norteamericanos acibillando a balazos al soldado alemán abatido por Jackson puntúa el 2I, y un fragmento de planos yuxtapuestos de los cadáveres de los soldados cierra definitivamente la secuencia con un descubrimiento imprevisto.

El combate final recurre a los mismos recursos que la secuencia 2 para puntuar cada fragmento. Los dos bloques de la secuencia 32 A se puntuarán mediante dos órdenes de Miller, la secuencia 32B se separará de la escena siguiente mediante un fundido a negro diegético producido por el humo de una explosión que engulle a Upham. Del mismo modo un fundido a blanco separará la secuencia 32D de la siguiente (se debe a la explosión del campanario), la secuencia 32G se puntuará mediante el inserto de un impacto provocado por un disparo alemán y el plano de un tanque alemán dividirá la escena 32H de la 32I. El plano de la reacción de Upham con estelas cerrará el fragmento 32I del mismo modo que lo hizo el plano de Miller al final de la 2J y finalmente una coda musical cerrará la secuencia del todo recurriéndose de nuevo a un descubrimiento imprevisto: la verdadera identidad del anciano.

Los insertos del PDV de los soldados alemanes inician las escenas 2C y 2D así como cierran las escenas 32G y 32H. En la primera se determina así la vulnerabilidad de los soldados norteamericanos ante la mejor situación del ejército alemán. En la secuencia 32 la repetición de este tipo de insertos demuestra que la superioridad inicial de los soldados norteamericanos se ha perdido. Las órdenes de Miller y Horvath cierran las secuencias 2C, 2F y 2G así como los dos bloques de los que consta la escena 32 A. Debido a que la estrategia ya es conocida por el espectador y a que el protagonismo de Miller es menor en esta secuencia en comparación con la del desembarco, este tipo de insertos se emplean en menos ocasiones y sólo inicialmente, para generar expectación y repartir el protagonismo. El fundido a negro diegético se emplea para puntuar la secuencia 2 A así como en la escena 32B (en ambas simboliza el miedo de los personajes al combate). Una explosión cierra la escena 2B así como también termina la 32D. La reacción de un personaje (Miller) en PC frontal y con la presencia de estelas cierra el bloque 2J del mismo modo que un plano idéntico cierra la escena 32I. Finalmente una yuxtaposición de las reacciones de los personajes (2K y 32K) dan paso a la entrada de una *coda* musical en la que se realiza un descubrimiento inesperado (el cadáver de S. Ryan y la identidad del anciano). En ambos casos la mirada de Miller invita al descubrimiento (Miller es el que introduce los planos de los cadáveres en la playa -2L- y desde la posición de su plano subjetivo (desde la posición del cadáver y de la tumba respectivamente) se verá la transformación de Ryan – 32K y 33-.

La repetición de un esquema parecido (aunque en la última secuencia se recurra al montaje alterno y la focalización múltiple) fuerza a que el espectador intuya la circularidad del relato y comprenda que los combates son igual de duros, difíciles y sacrificados. Los combates afectan siempre tan intensamente a los personajes que estos se ven transformados a su término (en la primera secuencia Miller y en menor medida Horvath y Mellish; en la segunda principalmente Upham y de modo episódico Miller, Reiben y Ryan). Esto pretende que el espectador pase por el mismo proceso: que la *experiencia* propia o la mediada por la fragmentación cinematográfica le resulte “viva”, real, de tal modo que se pueda provocar la misma catarsis en él que la que tiene lugar en los protagonistas.

Otra rima asonante la constituye la variación del eje de dirección habitual en la película. Las secuencias que describen los desplazamientos de los personajes optan mayoritariamente por el lado derecho de los protagonistas mientras estos se trasladan de izquierda a derecha de cuadro<sup>293</sup>. Esto no sólo responde a querer mantener una orientación geográfica “histórica” (los

---

<sup>293</sup> Paseo del anciano en secuencia 1; toma de la playa de Omaha en secuencia 2, presentación oficina de EEUU en secuencia 3, entrada del oficial en el despacho de la secuencia 4, desplazamiento del coche oficial en secuencia 5,



soldados desembarcaron en Normandía desde el Oeste) sino para adecuarse al sentido de lectura habitual en los países occidentales. Esto último manifiesta una intención expresiva: los desplazamientos que se realizan de izquierda a derecha transmiten que la historia, como los personajes, “avanza”, y en este caso la historia es la de la misión –es la misión la que avanza-.

El que existan únicamente cuatro desplazamientos tomados desde la perspectiva contraria<sup>294</sup> obliga a preguntarse por qué estos se han definido así. La variación del esquema habitual permite interpretarlos como un retroceso, no geográfico, sino al pasado (en el caso del anciano, o en la presentación de la playa de Omaha –como cierre de ese capítulo-). También pueden simbolizar un retroceso en la misión, como si se presentara un movimiento opuesto a su correcto desarrollo práctico o moral<sup>295</sup>. Como otras cuestiones en el film, el hecho de que se presenten siempre los desplazamientos de izquierda a derecha constituye un esquema estilístico, su variación, mediante un desplazamiento en el sentido contrario (desde el otro lado del eje) no sólo indica que los personajes han podido cambiar de dirección (porque su trayecto no es en línea recta) sino que emocionalmente se “enfrentan” a la misión o al pasado. Este esquema gráfico de presentación de los desplazamientos destaca la importancia moral de la misión y de mirar al pasado, una idea clave del mensaje del film.

---

llegada de Miller en secuencia 7, trayecto de la compañía en secuencias 11 y primer plano de la secuencia 12, desplazamiento inicial y final en secuencia 15, trayecto de secuencia 17, plano de transición al final de la secuencia 18C, llegada al campamento, al avión y a la ametralladora en secuencias 19 A, 19B y 20 A, desplazamiento de Reiben al final de la secuencia 23 y desplazamiento de la compañía con la aparición del tanque en la secuencia 25.

<sup>294</sup> Secuencia 1 (aproximación del anciano a la tumba de Miller), Secuencia 8 (Miller y Horvath critican la misión), Secuencia 10 (travelling-grúa de derecha a izquierda), trayecto de la compañía hacia el soldado alemán en la secuencia 23E, desplazamiento inicial de secuencia 26 A.

<sup>295</sup> De este último modo se leerán las críticas de Horvath y Miller o el trayecto de Miller y Ryan en la secuencia 26. El soldado se opondrá a su correcto desarrollo más adelante, así que esto parece significativo como para definir la perspectiva de la mayor parte de su desarrollo desde el eje opuesto al que domina el relato. El trayecto de la compañía hacia el prisionero alemán en la escena 23E se presentará como un retroceso moral de los personajes (hacia la venganza personal).

El estilo audiovisual de *Salvar al soldado Ryan* es expresivo, complejo y polifónico. Cada plano o segmento permite comentar o subrayar su *motivo* emocional o temático, y lo hace a partir del empleo de múltiples recursos significantes a simultáneo (en el contenido del cuadro, su configuración gráfica, su ritmo, estructura, sonido, música, etc.).

Se ha confirmado en los apartados dedicados a la planificación y al montaje de imagen y sonido, que el texto recurre a esquemas que, por su uso habitual en el film o por su relación con otros códigos cinematográficos preexistentes, facilitan la decodificación del espectador y favorecen una lectura clara de sus acontecimientos y mensaje. Constituyen una guía para la interpretación del motivo de cada uno de los planos o segmentos que constituyen el film.

En el apartado dedicado a los esquemas temáticos (o *rimas*, como aquí se los ha denominado) se ha detectado la existencia de patrones gráficos, sonoros o de montaje específicos que destacan a lo largo del film los temas de la película. Esto permite detectar cómo la idea principal del film se presenta también a partir de los esquemas estilísticos elegidos por la película –y le concede unidad orgánica–.

Tras esta descripción se puede confirmar que su sistema codifica según un determinado “libro de estilo” toda la realidad del film (su contenido, cuadros, sonidos, escenas, secuencias, episodios). Cada elemento (ya sea su puesta en escena, su diseño gráfico, sonoro, estructural o rítmico) se adecua a un motivo emocional o temático específico. Todo recurso estilístico sirve a la traducción del subtexto de la escena o de la película. El cineasta dispone cada elemento del modo más eficaz para poder obtener la respuesta que desea del espectador y dirigir así su experiencia emocional y razonamiento.

La codificación de cada aspecto cinematográfico según esquemas rígidos conlleva necesariamente que cada plano o fragmento se relacione con el siguiente por colisión cualitativa. Ésta no resulta evidente, ya que el carácter inmersivo del film y su respeto a las normas de continuidad favorecen que el espectador no sea consciente de los códigos que se manejan a simultáneo y que producen cambios cualitativos (y significantes) entre los planos. La sucesión de planos o fragmentos que se configuran mediante diferentes esquemas significantes o expresivos y la combinación de varios esquemas a simultáneo (gráficos, rítmicos, estructurales o sonoros) conllevan ineludiblemente que la comprensión y manipulación emocional del espectador se produzca por el contraste que suponga un plano o fragmento con el siguiente (ya que se han definido según diferentes esquemas expresivos). Lo mismo sucede entre sus escenas, secuencias o episodios.

Cuanto más evidente se hace un contraste, mayor valor significativo adquiere el plano o fragmento; cuanto más frecuentes sean las colisiones llamativas, mayor tensión se busca producir en el espectador. Así las secuencias de combate presentan un discurso mucho más fragmentado y heterogéneo que el de las secuencias de diálogo. Esto será más evidente cuando se atienda al microanálisis de cada secuencia (en este caso se realiza sólo en el desembarco a modo de muestra)

Pero que cada elemento de la película responda a un esquema expresivo y que se produzcan colisiones cualitativas no supone perder un ápice de realidad o verosimilitud. El film “educa” al espectador en sus normas de estilo, así la experiencia cinematográfica resulta “natural” al espectador, ya que la codificación estricta de su sistema expresivo consigue que se familiarice con él sin que sea consciente de ello. Una vez el público “aprende” el código, la construcción artificial que supone el diseño expresivo de cada elemento de *Salvar al soldado Ryan* se naturaliza gracias a que en ella se nos habla en una lengua que acabamos de aprender y que no es compartida por otras películas que ya hemos visto (aunque manifieste una apariencia clásica).

Su diseño, en un ejemplo de ingeniería cinematográfica, acusa que la película tiene una clara intención autoral. La rigidez con la que se administran sus esquemas sugieren su objetivo de manipular emocionalmente al espectador. Pero al contrario que en películas marcadamente expresivas donde a veces resulta difícil decodificar la intención de un plano, en este film el espectador no tiene la impresión de que se le complique la comprensión de cada uno, ni tampoco de que el film tenga “el mismo estilo de siempre”.

La trayectoria que se le ha definido es tan nítida y tan específica que el espectador, sin dificultad, llega a su tema y mensaje. Al mismo tiempo el público no resulta consciente de que la película le acaba de realizar un comentario moral, sino que considera que la película es, simplemente, “la guerra en estado puro”. Ésta es en realidad un ejercicio similar al de una fuga musical barroca donde diferentes melodías reconocibles se yuxtaponen a simultáneo, identificándose cada una de ellas al tiempo que se funden en una pieza emocional unificada.

Del mismo modo que en una pieza de Bach, *Salvar al soldado Ryan* permite una experiencia hiperrealista mediante la expresividad codificada de cada uno de los elementos. Una nota no es igual a otra del mismo modo que no es igual recurrir a un esquema gráfico que a otro<sup>296</sup>; un cambio de tonalidad (mayor o menor) es equivalente al recurso de un PDV u otro; la variación

---

<sup>296</sup> En ambos casos se recurre a esquemas culturalmente codificados: una nota se define por una determinada frecuencia sonora (su tono) y los esquemas gráficos se han determinado por su empleo en el cine anterior —no así su función en este relato—.

en el esquema rítmico de la melodía es equivalente a la que produce la variación en el tratamiento rítmico los fragmentos; la repetición o la variación de dicha melodía conlleva ineludiblemente un efecto emocional en el espectador como lo hacen los *leitmotifs* de la película. Además, en una fuga de Bach no existe una única melodía, sino que el pianista lleva dos a simultáneo con sus manos izquierda y derecha; en las secuencias de *Salvar al soldado Ryan* se combinan esquemas que traducen ideas o emociones en múltiples niveles.

El diseño de la película, como el de la fuga, provoca que el espectador resulte consciente de la naturaleza artística del producto y de la intención y presencia de su autor, al tiempo que éste le conduce fluidamente por las emociones e ideas que motivan el film a través del compromiso emocional con sus protagonistas y otorgándole un PDV propio (el del “operador de guerra”).

El efecto emocional calculado de cada recurso expresivo y su disposición en paralelo en forma de esquemas múltiples logra sin lugar a dudas la alineación emocional e ideológica del espectador con el mensaje de la película. La complejidad de niveles expresivos que se dan a simultáneo le hacen sucumbir a la manipulación del film, de modo similar a como Eisenstein proponía mediante el sistema de montaje armónico. El público reconoce por su experiencia previa en el film la respuesta que cada esquema espera de él, y ésta se produce de un modo inconsciente. La acumulación de esquemas a simultáneo y sus relación sucesiva por colisión le hacen perderse en el universo ficcional que, durante 2 horas y media, secuestra la atención, las emociones y el pensamiento lógico del espectador y condiciona sus respuestas según su *libro de estilo*.

## 5.2. Conclusiones al microanálisis de la secuencia 2: Desembarco en la playa de Omaha

La secuencia pertenece al *flashback* que se introduce en la escena 1. En ella un anciano rompe a llorar al encontrar una tumba concreta en un cementerio militar de Normandía. Una vez calmado, la visión y el sonido del mar le llevan a recordar aquello que lo traumatizó y que constituye la incógnita que resuelve el desarrollo de la película.

En la estructura del film resulta fundamental “engañar” al espectador respecto a la identidad del anciano y la naturaleza de su trauma, y por ello, uno de los motivos de la secuencia 2 es equiparar a Miller con él. En este episodio el capitán focaliza en presente los recuerdos del anciano, y como él, termina mirando al mar tras la reactivación del trauma. Lo que allí contempla son los cadáveres de los soldados norteamericanos que se enterrarán luego en el cementerio de Normandía que visita el anciano. Su focalización del episodio que originalmente se ha presentado como un *flashback* del anciano, su equivalente situación emocional (y presentación<sup>297</sup>) y la importancia simbólica del mar y los muertos como desencadenante del trauma, lo identifican inequívocamente con él<sup>298</sup>.

El episodio del desembarco reproduce a pequeña escala la estructura circular y el tema moral del film.

La secuencia 2 se inicia con la presentación del trauma que el capitán norteamericano ha somatizado físicamente y se cierra con la reaparición de éste. El esquema narrativo circular traduce que el éxito de la misión bélica en Omaha no conlleva una transformación del personaje que solucione su conflicto emocional. Lo mismo le sucede al anciano Ryan cuando finaliza el *flashback*: el éxito de la acción militar que logró devolverle a casa supone el origen de su trauma, y de ahí que se recupere su situación en el cementerio sin que el conflicto emocional haya sido resuelto<sup>299</sup>.

La “visión” del anciano que constituye la mayor parte del metraje del film presenta aquello que ha afectado profundamente a sus emociones y que le ha definido. Del mismo modo esta secuencia caracteriza la personalidad de Miller y la naturaleza de su conflicto personal. Los

---

<sup>297</sup> Como ya se explicó en el apartado dedicado a las rimas consonantes del film, la puesta en escena y plano final del desembarco coinciden con el que se dedica al anciano en la entrada del *flashback*.

<sup>298</sup> Aunque esto al final de la película se perciba como un engaño –puesto que en realidad es Ryan–.

<sup>299</sup> La valoración de su mujer y su familia es lo que le confirma haber vivido una vida digna del inmenso sacrificio que se realizó por él. Ver análisis temático del film completo.

sucesos que llevan a conquistar la playa sirven como soporte narrativo para lograr obtener el alineamiento emocional con el personaje de modo que el espectador lleve a cabo su misma transformación al final de la película. La secuencia sirve como presentación del contexto histórico, del protagonista y de la compañía, y aunque no guarda relación directa con el conflicto dramático del film (la misión de salvar al soldado Ryan) sirve para presentar el *background* de Miller, que posteriormente lleva a cabo la misión militar/moral que supondrá su homeostasis.

Para resultar clara la secuencia divide su desarrollo en 12 escenas. La misión bélica y la trama de Miller sirven como vehículos de continuidad, de modo que la división no resulta explícita (mediante elipsis o cesuras evidentes<sup>300</sup>). Ésta se percibe por las diferentes localizaciones en las que la acción tiene lugar, las diferentes órdenes del capitán (que manifiestan cambios de fase en la misión) y por la adecuación de sus recursos expresivos al estado emocional del protagonista o a sus razonamientos conforme se desarrollan los sucesos<sup>301</sup>. Esto simplifica la comprensión de una secuencia de gran duración (23 minutos), ya que así el espectador puede apreciar diferentes fases del ataque y entender su desarrollo claramente.

Los contrastes estilísticos entre bloques narrativos acusan la evolución del arco dramático del capitán y facilitan la lectura emocional de cada episodio.

Miller debe liderar a su pelotón en la toma de la playa hacia el éxito de la misión militar y por ello esconde el trauma emocional que la experiencia de la guerra está produciendo en él. El desarrollo de esta secuencia presenta cómo su labor militar entra en conflicto con su forma de ser: para garantizar el éxito de la misión debe asumir el sacrificio de muchos de sus hombres, lo que constituye un fracaso de sus convicciones personales y hace que padezca su conflicto moral (se siente responsable de sus muertes).

En la escena A Miller lidera a su pelotón con determinación y seguridad, concentrado en la trascendencia de la misión bélica (aunque sienta el mismo temor por el combate que exteriorizan sus hombres –él lo somatiza en su mano-). Con su primera orden (tirarse al agua para evitar el tiroteo) se sufren las primeras muertes que pesan en su conciencia. En la escena B los soldados de su barcaza mueren ahogados por el peso de su equipo o los disparos del enemigo, y el hombre al que intenta llevar a la orilla es abatido nada más llegar a un lugar

---

<sup>300</sup> Aunque sí se emplean recursos de puntuación que se irán especificando más adelante.

<sup>301</sup> Como se verá más adelante, cada secuencia presenta esquemas gráficos, estructurales o rítmicos adecuados a un motivo emocional o temático que transmiten el subtexto de la acción representada

aparentemente más seguro. Su determinación le lleva a continuar avanzando, pero tras el impacto de una explosión (escena C) queda aturdido y contempla el grotesco espectáculo que ocurre en la orilla. Sus hombres lloran como niños o sufren la crueldad del enemigo (a quien se presenta como una silueta negra, como el “Mal”). Miller siente culpabilidad (la sangre de los soldados norteamericanos baña su rostro al ponerse el casco). Sus hombres, que requieren de su orientación, le sacan de su impresión emocional. Miller asume que debe liderar al batallón al interior de la playa por el bien de la misión y la supervivencia de aquéllos que continúan combatiendo.

En su trayecto (escena D) debe pasar de largo de varios hombres que sufren o son abatidos ante sus ojos (puesto que ya no pueden ser útiles a la misión por estar muy malheridos). Por el mismo motivo decide llevarse a un médico que pensaba instalar un puesto de mando para socorrerlos (necesita más hombres con armas, no médicos). En su avance reconoce la voz de un compañero que agoniza. En este caso sí que se detiene (ya que algo personal le une a este soldado) e incluso opta por arrastrarle tierra adentro en busca de un médico (algo contradictorio con su actitud anterior). Esto indica el conflicto de personalidad que afecta al capitán: por un lado opta por aquello que es útil al éxito de la misión, pero por el otro, cuando algo le afecta personalmente, sigue sus propias convicciones. Su compañero es abatido antes de que pueda hacer nada por él y esto le afecta profundamente. El contexto y su necesidad de sobrevivir (no sólo por instinto, sino porque si no sus hombres se quedarían sin líder para guiarles a la victoria) le llevan a continuar y a reprimir sus emociones.

En la escena E Miller vuelve a dejar atrás a otro hombre que necesita su ayuda, y en la escena F hace que Wade (médico) deje de socorrer a los heridos con el fin de ponerle a salvo (no quiere que su muerte pese sobre su conciencia). En la escena G, por el bien de la misión y de los hombres que continúan siendo útiles, ordena recoger las armas de los hombres que no sirven a la misión (los muertos o heridos). Esto los deja desprotegidos ante el dominio del enemigo. Es responsable de una nueva orden “inmoral”.

El momento clave de su arco dramático en la secuencia lo constituye la escena I. En ella debe sacrificar a varios hombres para acabar con una ametralladora y así acceder a la posición del enemigo y terminar la batalla. Su hombre de confianza, Horvath, le hace ver que los está “enviando al matadero”, pero Miller se ve obligado a ello por su misión bélica. Como última opción debe enviar a un miembro de su compañía, Jackson, y exponerse a perderlo. Sin embargo el francotirador, encomendándose a Dios y a su pericia como tirador, resuelve la situación. Miller se siente aliviado por ello, pero en el momento en el que cree terminado su conflicto uno nuevo aparece: sus soldados acribillan a tiros el cadáver del enemigo. La misión

no sólo exige que los norteamericanos se sacrifiquen, sino que también provoca que se ponga en juego su honorabilidad. Por primera vez Miller percibe al enemigo como humano (la enunciación muestra su rostro, ya no es una silueta negra).

Cuando la misión ya parece completada, Miller presencia cómo dos soldados norteamericanos asesinan a dos prisioneros alemanes (escena J). Ahora no sólo pesan en su conciencia las muertes de sus hombres, sino también las de sus enemigos (que suponen la “muerte moral” de los supervivientes norteamericanos -por haber actuado estos vengativamente-). Finalmente en la escena L reaparece lo que ha intentado reprimir: somatiza su conflicto interno en el temblor de su mano. Está relacionado con la cantidad de hombres que han muerto bajo su mando y cuyos cadáveres contempla flotando en la orilla. Su muerte pesa en su conciencia (esto lo verbaliza más adelante en la secuencia 18).

Otros personajes también padecen la “culpa del superviviente”.

- ⇒ Horvath, que es también responsable de sus hombres, aprecia la dudosa moralidad de la estrategia de Miller en la escena I, aunque finalmente se contenta con que esto les ha permitido avanzar. Lo mismo sucede cuando en la escena J finaliza el tiroteo desproporcionado con el que sus hombres someten a los soldados alemanes atrapados en una trinchera. En la escena K se presenta su modo de lidiar con la traumática experiencia del combate: cierra el episodio guardando arena de cada uno en una cajita (simboliza su modo de compartimentar sus emociones).
- ⇒ Wade sufre en las escenas F, G y H la impotencia de no poder hacer nada por socorrer a los heridos (es médico).
- ⇒ Jackson es el único que parece tener un menor conflicto moral. Superado por las circunstancias (escena G) opta por encomendarse a Dios (escena I) para acabar con el enemigo y así cesar el sufrimiento de los hombres que continúan en la playa.
- ⇒ Mellish, aunque se muestra frío y disciplinado durante el combate (escenas F e I) termina llorando muy angustiado en la escena K.
- ⇒ Caparzo es testigo en la escena G de lo azaroso de la muerte, y en la escena K compadece el efecto emocional que el combate ha tenido en su compañero Mellish. No se plantea mayor debate moral debido a su poca capacidad intelectual.
- ⇒ No se muestra el impacto que la experiencia tiene en Reiben.

El subtexto de la secuencia traduce que el combate pone en conflicto la naturaleza moral y la función militar de los hombres involucrados. Esta dicotomía moral es precisamente aquello a lo que el fin quiere dar respuesta (es su tema principal) y esta secuencia es su punto de partida -aunque no guarde relación con la trama de salvar al soldado Ryan<sup>302</sup>. De hecho, uno de los cadáveres que yacen en la orilla es el del hermano de Ryan. Aunque esto no lo sepa Miller, su

---

<sup>302</sup> El carácter moral de la misión es lo que llevará a los personajes a reconciliarse con su función militar.



identificación en la escena 3 es lo que lleva a que se les encomiende la tarea de localizar a James Ryan y devolverlo a casa.

La secuencia realiza una presentación del protagonista atípica. El desarrollo dramático de Miller no se deduce por el diálogo o sus acciones (que parecen naturales dentro del combate y son poco explicativos –excepto en la escena I-) sino que se comprende porque su diseño expresivo subraya sus emociones internas o traduce sus razonamientos. Sin verbalizarse estos ni conocerse la biografía del protagonista, se logra involucrar al espectador en su dimensión íntima.

La secuencia transcurre con naturalidad gracias a la verosimilitud de su puesta en escena, a la continuidad física y a la reproducción fiel de su desarrollo temporal, pero su diseño expresivo pretende en todo momento manipular la conciencia del espectador para dirigir su respuesta emocional y guiar su interpretación simbólica de los hechos presentados. Su tratamiento audiovisual busca en todo momento la inmersión del espectador en el combate y su identificación con la experiencia personal del protagonista. Su diseño de planificación, sonido y montaje busca un efecto emocional y racional en el espectador equivalente al que se produce en Miller.

Para ello recurre a esquemas gráficos, estructurales y rítmicos que simplifican la lectura de cada plano o escena por su adecuación a un motivo emocional o temático. La percepción de las diferencias marcadas en el tratamiento de cada plano o fragmento (por adecuarse a diferentes motivos) dirigen la experiencia del público y le llaman la atención hacia su intención simbólica y son responsables de producir el efecto emocional o lógico deseado.

A continuación se exponen las características de cada escena acusando las diferencias o similitudes que se producen entre una y otra, ya que son el modo en el que el sistema expresivo del film sugiere al espectador el motivo emocional o temático de cada una. Se han agrupado por actos por existir unidad de estilo entre algunas, lo cual facilita detectar la misión de cada uno dentro de la secuencia. En la descripción se incide en el planteamiento general de cada escena y se particulariza en sus colisiones cualitativas más significantes<sup>303</sup>, ya que éstas señalan el subtexto moral de la secuencia de acción.

---

<sup>303</sup> Debido a que el análisis plano a plano ya se ha realizado en el microanálisis dialéctico, este apartado se limita a aquellas que actúan como dominante estilística de la secuencia y que traducen su sentido simbólico o misión pragmática.

### 5.2.1. Primer acto: Escenas A, B y C.

La escenas A, B y C presentan ciertas similitudes estilísticas que provocan que se perciban como un acto de presentación de la secuencia (aunque se aprecien diferencias entre ellas dada su diferente misión expresiva). Las tres presentan algún fragmento con una clara intención simbólica o emocional, y el avance de la trama actúa como marco verosímil. Todas incluyen una imagen tomada desde la perspectiva del bando enemigo que subraya su control de la situación y la vulnerabilidad de los soldados norteamericanos. Su desarrollo, excluyendo los episodios dedicados a la expresión del tema simbólico, es en continuidad y su articulación hace evidente la fragmentación del texto. La coincidencia de muchos cortes con los impactos de las olas<sup>304</sup>, de las explosiones<sup>305</sup>, de los disparos<sup>306</sup> y saltos adelante<sup>307</sup> o atrás<sup>308</sup> (aunque presenten un contenido que fluya en continuidad física) acusan su elevado nivel de fragmentación con el fin de provocar un aumento de la tensión del espectador equivalente al del protagonista.

Tras una mínima presentación tomada desde el PDV autoral<sup>309</sup>, las tres escenas recurren a la combinación del PDV documental múltiple y el PDV focalizado directa o indirectamente por las emociones de Miller. El PDV documental múltiple produce la impresión de que varios operadores de guerra toman imágenes, cámara en mano, desde diferentes posiciones. El paso de una a otra produce una impresión de “realización en directo” de la hazaña. La naturaleza metacinematográfica del PDV (como operadores de guerra diegéticos aunque no identificados) se acusa en momentos puntuales porque la lente se mancha de sangre<sup>310</sup>, se moja con el agua<sup>311</sup>, y porque la cámara tiembla por los impactos de las explosiones cercanas o se cubre para no ser alcanzado por estos<sup>312</sup>. La percepción de estas colisiones respecto al tratamiento general de los planos provocan que se aprecie más claramente la fragmentación del relato, lo

---

<sup>304</sup> Plano 2 de escena A, plano 15 de escena C

<sup>305</sup> Planos 4, 16 y 22 de escena C

<sup>306</sup> Planos 18 y 20 de escena A, plano 7 y 15 de escena B

<sup>307</sup> Plano 16 de escena A, plano 15 de escena B, planos 3 y 23 de escena C

<sup>308</sup> Plano 11 de escena B, planos 4 y 8 de escena C

<sup>309</sup> Escena A, planos 1 y 2 (los rótulos sobreimpresionados del plano 1 acusan la presencia del autor implícito y la angulación cenital del plano 2 introducen la narración demiúrgica).

<sup>310</sup> Planos 19 y 22 de escena A

<sup>311</sup> planos 24 y 25 de escena A, planos 10, 11 y 13 de escena B

<sup>312</sup> plano 19 escena A, planos 10, 11, 12 y 13 de escena B, planos 3, 4, 9, 16 y 22 de escena C

cual hace que aumente la tensión del espectador (obligado a atender a un nivel de lectura añadido a la comprensión del contenido). La focalización de Miller hace que planos tomados desde un PDV objetivo queden afectados en algunos de sus parámetros por adecuarse a su estado emocional, o se presentan directamente desde una perspectiva subjetiva o semisubjetiva (el paso a este PDV también acusa la fragmentación expresiva de las escenas).

Las dos primeras escenas presentan una imagen emocional colectiva (que también afecta a Miller) y la tercera traduce su impresión personal. El episodio termina con la orden de avanzar y abandonar la orilla.

La sensación rítmica de cada escena se ve afectada por la combinación de PDV y los contrastes en el planteamiento rítmico de sus bloques.

En la escena A se comprimen cinco pulsos dramáticos en 2 minutos 19 segundos. Cada bloque narrativo, exceptuando el tercero en el que se yuxtaponen PP de los soldados expectantes, presenta una progresiva reducción de la duración de sus planos hasta que se produce el cambio de bloque narrativo. Éste se distingue por un contraste brusco en duración (pasa de un plano breve a un plano de larga duración) y se vuelve a comenzar con la aceleración rítmica. A nivel general cada bloque es más breve que el anterior, y esto conlleva que se perciba temporalmente la secuencia como una “cuenta atrás” hacia la llegada a la playa. La aceleración rítmica tiene como punto máximo la apertura de las compuertas, y a partir de ahí los planos tienen una duración algo mayor. Esto no relaja el ritmo, ya que la yuxtaposición de PDV documentales (cada cuadro es diferente, no se repiten posiciones) complica la lectura espacial de la secuencia y mantiene alta la tensión. El tercer bloque, en el que se traduce la sensación colectiva de expectación de los soldados, presenta un ritmo regular (los planos duran prácticamente lo mismo). La diferencia de este fragmento respecto al resto de bloques (por su estructura de yuxtaposición y el ritmo regular) hace que el espectador perciba que tiene una finalidad reflexiva (sobre el horror de la guerra) y no sólo inmersivo. Dos fundidos a negro diegéticos separan esta escena de la siguiente.

El caso de la escena B es opuesto. Si en la anterior escena el esquema rítmico pretendía que el espectador padeciera el *crescendo* de la tensión de los personajes, en la escena B busca transmitir su angustia por el paso del tiempo. La secuencia presenta en 1 minuto 40 segundos tres bloques narrativos, esto hace que la sensación rítmica sea más lenta (ocurren menos sucesos en un periodo de tiempo similar). Además, la información de los planos es redundante y estos son progresivamente más largos en duración, ya que inciden en el esfuerzo extremo

que estos hombres deben hacer por sobrevivir y que les hace padecer cada segundo o metro que les distancia de la orilla. No presenta contrastes bruscos, lo que hace que la secuencia fluya menos abruptamente que la anterior. En este caso, el episodio simbólico inicia la escena y transmite la angustia de los hombres que ven escapar su vida conforme se hunden por el efecto del peso de su equipo o por los propios disparos. Se trata de una nueva yuxtaposición de PC de ritmo regular que busca la reflexión sobre el horror de la guerra, pero en este caso el último plano cierra el fragmento mediante un corte de mayor duración ya que supone el desenlace de todos los soldados que han sido presentados (muestra al último soldado ahogándose). A partir de aquí el acto abandona la composición de una imagen emocional y temporal colectiva y pasa a concentrarse en la experiencia personal de Miller. En los siguientes dos bloques de la escena B los planos son mucho más largos para recuperar la acción de Miller (la ocultación del personaje crea tensión por desconocerse su estado tras el tiroteo inicial del enemigo), y en este caso la fidelidad temporal acusa el esfuerzo del personaje por llegar a la playa (y de ahí su sensación temporal más lenta). Sus dificultades son equivalentes a las que se encuentra el “operador” del PDV (al que disparan frontalmente o que debe sumergirse por un impacto próximo). Esto hace que se padezca tensión no sólo por el personaje, sino por la supervivencia del portador de “nuestro” PDV. La fidelidad temporal de los planos tomados mediante el PDV documental (son mucho más largos que los cortes de la yuxtaposición inicial) garantiza la inmersión del espectador y su experiencia en primera persona del combate.

La escena C enmarca un episodio focalizado por el estado de ánimo del protagonista mediante dos pulsos narrativos documentales. La brusca reducción de duración de los planos iniciales del primer bloque y su sincronización con una explosión sorprenden al espectador y aceleran su tensión para después equiparar su percepción temporal con la de Miller mediante un ralentizado progresivo (se encuentra aturdido por el impacto). El tiempo se suspende y se experimenta desde la impresión subjetiva del capitán. Las explosiones se presentan mediante planos breves que sorprenden al espectador en la misma medida que afectan a Miller, y éste sale de su episodio de evasión de modo brusco, y del mismo modo el espectador recupera su percepción natural del tiempo (se acelera bruscamente el ritmo). A partir de que Miller recupera el equilibrio emocional, los planos se siguen de modo lento y regular y de nuevo el tiempo se percibe de un modo fiel (aunque con cortes).

Tanto el bloque 2 como el bloque 3 de la escena C se subdividen en dos esquemas rítmicos. En el segundo pulso dramático (el episodio emocional de Miller) se presenta un bloque definido por un motivo emocional (horror de Miller) y uno que traduce su proceso de razonamiento (se culpa a sí mismo). En el primero, el ritmo se acelera hacia el clímax (la explosión de un

lanzallamas) y en el segundo presenta un ritmo regular (modo en el que ya se acusó en las escenas A y B el motivo simbólico y la finalidad reflexiva de un fragmento). El pulso dramático en el que Miller ya ha recobrado la conciencia y vuelve a liderar a sus hombres, presenta exactamente esta misma distribución rítmica (en este caso el ritmo regular del segundo fragmento indica que ha recobrado su estado inicial –determinación-).

En el acto compuesto por las escenas A, B y C existen colisiones cualitativas gráficas y sonoras especialmente significativas que dirigen la atención del espectador a su subtexto emocional o simbólico.

En la escena A las colisiones significantes se producen por cambios en perspectiva y angulación.

⇒ Los planos 2 y 3 presentan una perspectiva  $\frac{3}{4}$  o lateral (descriptiva, que incide en el enfrentamiento de los protagonistas con el estado del mar) y del 4 al 14 la perspectiva es frontal (de espaldas a la playa). El cambio de perspectiva se debe a su orientación emocional: pretende la identificación con los soldados de la barcaza. En el plano 4 (presentación de Miller) la perspectiva frontal tomada desde el interior de la barcaza (de espaldas a la orilla) permite apreciar la diferencia entre el estado emocional de Miller y el de su compañía (él consigue controlar el temblor de su mano mientras los soldados no pueden evitar vomitar por sus nervios). Sólo hay una excepción que es el plano 6 en el que Miller comienza a dar órdenes. La vuelta a la perspectiva lateral subraya su concentración en el enfrentamiento que va a tener lugar (se sale de sus emociones momentáneamente). La primera vez que el PDV se dirige hacia la posición de la orilla presenta dos PD de las manivelas de apertura de la barcaza que ocultan aquello que se van a encontrar. La orilla no se presenta hasta el plano 19, ya que al ocultarse esta perspectiva se alimenta la expectación por el clímax. La frontalidad a los disparos, los soldados que caen en primer término y la sangre que salpica a la lente de la cámara en este cuadro provocan un fuerte impacto emocional (que se destaca por la larga duración del plano 19). La repetición de la perspectiva frontal a la orilla en el plano 23 (entre medias se había vuelto a mirar hacia la popa de la barcaza) presenta la referencia de Miller (al que se ve caer por los disparos). Esta posición, en la que antes se ha presentado el efecto letal de la acción alemana, pone en tensión al espectador porque le lleva a suponer que al capitán ha sido abatido por los disparos. En este caso los siguientes planos en los que los soldados se lanzan al agua mantienen esta perspectiva para ocultar el estado del capitán.

⇒ En cuanto a la angulación los planos se presentan levemente contrapicados, salvo en los planos 2 y 22. El plano 2 aparece picado puesto que aún se presenta desde una perspectiva demiúrgica o autoral, y el 22 es el único que presenta una angulación muy contrapicada por señalar la tensión del protagonista mientras ordena a sus hombres saltar por la borda (en este caso la lente también está manchada de sangre justo sobre la imagen de su rostro –se puede interpretar como que la sangre de esos hombres marca su conciencia-).

En la escena B las colisiones significantes se producen por sonido, la variación de perspectiva (de  $\frac{3}{4}$  o lateral a frontal, o inclinación del horizonte) y el salto adelante (el cambio en tamaño de plano sin variación de perspectiva).

- ⇒ Los planos 1 a 9 suponen un cambio muy brusco en el paisaje sonoro de la secuencia. Debido a que el PDV se encuentra sumergido desaparece el sonido de los disparos que caracterizaba al fragmento anterior. Esto permite la sensación verosímil del suceso y al mismo tiempo favorece la sensación de tiempo detenido, de paréntesis, en el intenso ritmo de la secuencia. La calma que produce su paisaje sonoro no se corresponde con las imágenes angustiosas que se yuxtaponen, y esta colisión fuerza que se comprenda que éste tampoco es un lugar seguro: es un lugar de muerte. A partir del plano 10 el PDV emerge y se sumerge en el agua varias veces de modo que aumente la tensión hasta que Miller sale del agua (puesto que anteriormente se ha definido esta posición como un “lugar de muerte”).
- ⇒ La yuxtaposición expresiva de los soldados ahogándose se presenta en planos tomados desde una perspectiva  $\frac{3}{4}$  o lateral. El plano 9 muestra los pies de dos soldados avanzando hacia la orilla vistos desde su espalda, de nuevo la frontalidad a la playa transmite el peligro ya que numerosos disparos se dirigen hacia el PDV. Esto fuerza la identificación emocional con estos personajes, a los que se continua siguiendo en los cortes 10 y 11. La vuelta a la perspectiva lateral en el plano 13 incide en el esfuerzo que están realizando, ya que deben recorrer una larga distancia hasta llegar a lugar seguro. Por ello presenta el horizonte desnivelado (da la impresión de que deben ascender cuesta arriba aunque en realidad la superficie sea plana).
- ⇒ Finalmente, un salto adelante subraya la sorpresa de Miller cuando al llegar a la orilla un disparo mata al compañero que intentaba salvar. Su reacción no es llamativa, pero la colisión en tamaño señala la trascendencia del momento y la frustración momentánea del personaje.

La escena C presenta el episodio de evasión de Miller mediante un tratamiento expresivo que contrasta con aquellos que lo enmarcan. Los pulsos 1 y 3 recurren fundamentalmente al seguimiento lateral o la perspectiva  $\frac{3}{4}$  tomado mediante el PDV documental. Presentan pocas colisiones significantes.

- ⇒ Uno de sus planos, el 23, presenta un iris difuminado que subraya la determinación de Miller al dar la orden de avanzar a sus soldados
- ⇒ El plano 24 presenta la perspectiva habitual del enemigo pero ahora éste se muestra iluminado (frente a la presentación en silueta anterior). El contraste respecto a escenas anteriores señala que es humano, ya no es la idea del “mal” puesto que ahora está más cerca.

El episodio de evasión (pulso 2, escena C) acumula el mayor número de colisiones hasta el momento.

- ⇒ El aturdimiento de Miller se señala mediante el recurso a planos ralentizados y con un tratamiento sonoro subjetivo (como si fuera el sonido del “vacío”). Se suprime el ambiente, de modo que los planos 5 (soldado llorando), 7 y 8 (explosión del lanzallamas), 9 (explosión que salpica sangre a Miller), 11 (soldados ardiendo a su lado) y 13 (soldado le pregunta algo a Miller) resultan mudos. Esto produce un fuerte impacto emocional y fuerza la lectura simbólica del espectador (la lectura mediada por las emociones de Miller). El ralentizado se hace de un modo progresivo en el plano 3 (una vez ha recibido la explosión y se ha

aproximado a cámara) pero la salida del episodio de evasión se hace mediante un cambio brusco a la velocidad normal en el plano 15. Esto se subraya mediante el golpe de una ola cuyo sonido se produce en sincronía con el cambio de plano (como una bofetada). Además en el plano 14 se introduce un efecto de sonido extradigético que anticipa la vuelta a la realidad del capitán (parece un cohete despegando).

- ⇒ En este episodio el tratamiento fotográfico varía significativamente respecto al anterior: el rojo aparece mucho más saturado. Se identifica con la sangre o el fuego (dos elementos que traducen la violencia y el horror de la situación).
- ⇒ La perspectiva es fundamentalmente frontal y centrada para subrayar la identificación directa (en planos subjetivos) e indirecta (en planos de su rostro) con el protagonista. En los planos 12 y 14 la mirada del personaje rompe la cuarta pared suponiendo el clímax del episodio de identificación (por aludir directamente al espectador). Sólo en el plano 11 se recurre a la perspectiva  $\frac{3}{4}$  o lateral y se falta a la centralidad compositiva habitual. La colisión que supone este plano respecto al planteamiento general del episodio y su mayor duración fuerzan al espectador a atender al último término del cuadro (dinámico, frente al estatismo del personaje). Esto llama la atención sobre la composición del cuadro y lleva a integrar el fuego que se sitúa al fondo con la cabeza del personaje (el personaje está figuradamente “en llamas”).
- ⇒ Los planos son estables y fijos, es el personaje el que se aproxima a cámara y no al revés como en anteriores escenas o bloques que lo enmarcan. La estabilidad contribuye a la sensación de focalización interna y de tiempo detenido. Sólo se realiza un movimiento de cámara (una panorámica vertical) en el plano 12. Esta colisión respecto al tratamiento general del episodio llama a una lectura simbólica de la acción del personaje (se pone un casco lleno de sangre). Esto cierra su razonamiento (que tiene lugar en el plano anterior): el gesto de ponerse el casco simboliza que se siente culpable (por eso se cubre de la sangre de sus hombres).
- ⇒ El episodio se presenta tomado con teleobjetivo. Esta colisión respecto a escenas anteriores y los bloques que lo enmarcan subraya todavía más el que se trata de una experiencia subjetiva. El plano 23, al que se ha aludido anteriormente por presentar un iris difuminado que destaca la determinación del capitán, también se toma con teleobjetivo.
- ⇒ Un salto atrás magnifica la dimensión de la explosión del lanzallamas en el plano 8.

En el tercer pulso de la escena C (cuando Miller ya ha recobrado la consciencia) se vuelve a recurrir al estilo documental habitual en la secuencia. Los planos recuperan la perspectiva  $\frac{3}{4}$  o lateral y los desplazamientos vuelven a ser irregulares. La diferencia más notable respecto a otras escenas es la presencia de diálogos que transcurren en plano-contraplano y la repetición de posiciones de cámara. Esto relaja algo la tensión con la que se dotó a la secuencia a su inicio (los planos únicamente se empleaban una sola vez forzando que el espectador acelerara su velocidad de lectura por deber reubicarse). Esto coincide con la primera vez que se nombra a Miller. Queda establecido que la secuencia dramática no pretende generar una imagen colectiva del combate en la playa de Omaha, sino circunscribirse a la trama del personaje.

### 5.2.2. Segundo acto: Escenas D y E

La continuidad directa entre las escenas D y E permite que se vinculen y conformen un nuevo acto(en este caso no hay un plano que puntúe la primera). El que el último plano de la escena D sirva como plano inicial de la E provoca que, al no haber cesura, aumente notablemente la sensación de fidelidad temporal y que el ritmo estructural de la secuencia se acelere.

Sus esquemas estructurales y rítmicos difieren absolutamente de los de las escenas del acto anterior, y esto hace que se destaquen como un episodio con una función diferente. En el anterior fragmento la finalidad era lograr la identificación emocional del espectador con Miller y el colectivo y transmitir al espectador la sensación de asistir en primera persona al horror de la guerra. En este caso los objetivos son similares (inmersión e identificación), pero se pretende dar acceso al espectador a un nuevo tema: el conflicto moral que surge de anteponer el éxito de la misión o la propia supervivencia al sufrimiento de compañeros o subalternos que ya no pueden servir a la misión. Se plantea la dicotomía “moral humana/función militar”.

Para ello se presentan dos esquemas estructurales que nada tienen que ver entre sí, pero que destacan mediante colisiones estructurales, rítmicas o gráficas el protagonismo de los heridos y la decisión de Miller de anteponer la misión a sus principios personales (lo cual manifiesta la unidad del acto).

La escena D presenta cinco pulsos dramáticos en 1 minuto 23 segundos (lo cual acelera el ritmo general de la secuencia porque además tiene la DMP más baja hasta el momento). A diferencia de la escena A (donde también se presentaban cinco pulsos) se muestra la repetición de una acción similar tres veces para volver a un episodio de aturdimiento de Miller (presenta recursos similares al bloque 2 de la escena C). En este caso la continuidad entre los planos es absoluta por el protagonismo exclusivo de Miller (excepto en el momento en el que reconoce a un soldado que pide ayuda- planos 7 y 9, los insertos del soldado no incluyen al capitán para subrayar la tensión emocional-) y no se llevan a cabo yuxtaposiciones que pretendan presentar una imagen colectiva.

A diferencia de las escenas anteriores que presentaban una experiencia emocional, este fragmento presenta un motivo temático que se subraya mediante su esquema estructural (la insistencia en tres acciones similares de Miller) y rítmico (los planos que presentan mayor duración sugieren el tema moral de la escena).

En los dos primeros pulsos los planos que muestran a hombres heridos o a alguien siendo abatido ante Miller (objeto del dilema moral) se destacan en duración (son más largos). Esto



subraya cómo Miller pasa de largo de los hombres que ya no son útiles a la misión y da la orden de avanzar al médico que pensaba atenderlos.

El tercer pulso se distingue rítmica y estructuralmente de los anteriores. En este caso se insertan en montaje alterno dos planos de un herido que pide ayuda desesperadamente (cuadros 7 y 9). En este bloque narrativo los planos se ven reducidos considerablemente en duración (aunque presentan un ritmo regular) para destacar que en este caso Miller no puede repetir por tercera vez sus decisiones anteriores ya que los gritos de este soldado en concreto le alteran emocionalmente. La regularidad sugiere que su tensión aumenta pero que no llega a desestabilizarle por completo. El plano más largo del fragmento se dedica al momento en el que un zapador le obliga a abandonar la posición (es otro personaje que antepone la misión a los principios éticos –Miller le dice que su compañero necesita un médico–). Este plano se destaca puesto que es el momento en el que Miller (por su vínculo con el herido) se ve afectado por la misma actitud que él ha manifestado en los pulsos anteriores.

En el cuarto y quinto bloque se presentan dos fragmentos con ritmo emocional y equivalente a la sensación de Miller. Aquí el personaje ha optado por seguir sus convicciones personales al tratar de poner a salvo a su compañero, y por ello se abandona el motivo temático anterior. Estos pulsos dramáticos presentan un esquema rítmico que reduce progresivamente la duración de sus planos hacia el clímax de cada bloque. Los planos más largos se dedican a la reacción emocional de Miller una vez superado el punto de tensión máxima. La finalidad de estos bloques es la identificación con Miller.

La escena E se inicia en el último corte del fragmento anterior (continuidad directa sin cesura). Presenta una estructura en dos pulsos que vienen determinados por los cambios de localización del protagonista: su recorrido por la playa y su llegada a la duna (se separan nuevamente mediante el inserto del plano tomado desde la perspectiva alemana). Es un episodio de transición en el que se mantiene el protagonismo de Miller pero cuya finalidad es fundamentalmente la inmersión del espectador. Se presentan dos planos extremadamente largos que muestran íntegramente las acciones de Miller, algo que no se había empleado hasta el momento. Señalan la prioridad de la escena de presentar fielmente su desarrollo temporal y forzar la equiparación emocional del espectador con el capitán (el plano 2, uno de los planos secuencia, es desde su PDV subjetivo). Se mantiene la vinculación con el tema de la escena D ya que en el recorrido de Miller por la playa (plano 2) se hace un único barrido, y éste es para presentar en PP a un soldado agonizando y cómo Miller vuelve a pasar de largo, y en el plano 5

los barridos también sirven para señalar cómo Miller carece de reacción emocional al ver que a un soldado le han volado la cara.

Como se puede ver, las escenas D y E se distinguen radicalmente en su nivel de fragmentación (en la primera se presentan numerosas colisiones que acusan la presencia de los cortes y en la segunda se optan por los planos secuencia –en este caso planos-bloque-). El protagonismo de Miller es lo que las vincula, ya que a nivel gráfico tampoco presentan similares tipos de colisiones. Lo que es idéntica es la intensidad emocional. Por vías distintas (fragmentación vs dinamismo interno) la tensión llega a un punto máximo en este episodio, de ahí que el proceso de inmersión del espectador se llegue a completar. En este acto no sólo se participa emocionalmente del conflicto, sino que se asume la axiología militar que guía inicialmente al personaje (ya que el espectador ve como algo natural que Miller deje atrás a hombres heridos fatalmente y se inquieta ante su opción por ayudar). Se cierra la identificación con el protagonista. Este acto sitúa al espectador en la misma posición moral del personaje, prioriza su supervivencia o el éxito de la misión por encima de la ayuda al semejante.

El motivo temático de la escena D hace que se opte por recurrir a un gran número de colisiones gráficas que acusen cada momento “inmoral” de Miller o su perturbación emocional al encontrar a su compañero y deber avanzar aunque esto sea imposible.

- ⇒ A diferencia del pulso dramático anterior (en el que Miller sale de su aturdimiento) se vuelve a recurrir a una mayor saturación del rojo (esto ya se apreció en el bloque de evasión de Miller que tenía como tema el horror y la culpa por la muerte). En este caso es todavía mayor que en aquél, dando a entender un *crescendo* en la virulencia del combate. Los planos que se destacan por su mayor saturación del rojo son aquellos que presentan a los heridos que son objeto de la dicotomía moral de Miller (planos 2, 4, 7 y 11). Ya se ha mencionado cómo el esquema estructural y rítmico también los destacaban.
- ⇒ La angulación picada o un iris difuminado acusan los cortes en los que se presenta la falta de reacción emocional de Miller al pasar de largo de un herido (plano 3-picado-) o la orden de dudosa moralidad de obligar al médico a abandonar a los heridos (plano 5 –picado e iris-).
- ⇒ Los saltos adelante hacen evidente la fragmentación para señalar la importancia simbólica y dramática de estas acciones (saltos adelante en planos 2 y 5) e incidir en el esfuerzo o sacrificio de Miller por salvar a su compañero (plano 16 y 18).
- ⇒ El desequilibrio del horizonte subraya la intensa agonía de los heridos (planos 2 y 10)
- ⇒ El ralentizado y el recurso al desplazamiento en *steadicam* del plano 15 hacen que el espectador lea la opción de Miller por ayudar a su compañero como algo que hace por el aturdimiento del combate (por su repetición de la colisión fundamental que caracterizó el fragmento de evasión anterior). No se presenta como una decisión razonada, sino como algo impulsivo e irreal. La vuelta a la velocidad normal presenta el violento contraste con la realidad (los principios éticos no son viables en el combate).

- ⇒ Aunque la mayor parte de los planos no presentan movimiento, un barrido presenta al espectador la desmembración del compañero al que socorre Miller antes que al capitán (plano 19). Provoca que el espectador se forme una opinión para juzgar la acción de Miller antes que él. De este modo se lee su reacción en el plano 21 de modo condescendiente (“esto se veía venir”).
- ⇒ La frontalidad de los planos 12 y 21 colisiona con la perspectiva lateral o  $\frac{3}{4}$  preferida por la escena. En ellos se pretende la identificación emocional con Miller (en el primero pide ayuda médica y en el segundo se hace consciente de su error, no podía salvarlo).

En la escena E la mayor colisión es a nivel estructural y rítmico debido a su falta de fragmentación de la acción (en la anterior escena se analizaba cada una desde múltiples perspectivas documentales en forma de “realización en directo”). Los efectos emocionales del cambio de cuadro se producen por contrastes en PDV, en tamaño y perspectiva y en el movimiento de los mismos. Su finalidad es la inmersión total del espectador y su padecimiento de la virulencia del combate.

- ⇒ Los planos 1, 5 y 6 se toman desde el PDV documental. En este caso no da la sensación de “realización en directo” ya que de los “operadores” que seguían la acción de Miller en los últimos fragmentos de la escena D, sólo hay uno que opte por seguirle. Esto incide todavía más en la intención de presentar el combate como una experiencia personal y no colectiva (la de Miller o la de “el operador” al que a partir de ahora se percibe como el portador de “nuestro” PDV). Esto favorece la inmersión. Son planos muy largos en los que se dispara hacia cámara y en los que “el operador” tiembla por las explosiones, pierde cuadro o debe ponerse a cubierto como los personajes. El espectador teme por él (lo cual acusa más su presencia –la del operador y la del espectador/jugador que teme perder la vida de su avatar). Tras la explosión que se muestra en el plano 4 la óptica de la cámara se presenta manchada de barro acusando su presencia diegética (corte 5).
- ⇒ El plano 2 se toma desde el PDV subjetivo de Miller. Presenta un barrido que destaca cómo mira hacia un soldado agonizante y pasa de largo. La tensión emocional se acusa en su limitación de visión (el plano es más cerrado que el anterior –provoca un salto adelante-) y en su dificultad para mantener equilibrado el horizonte. El plano 2 también se destaca por escucharse los jadeos de Miller y sus órdenes. Su cansancio hace temer por su supervivencia.
- ⇒ La explosión que sucede en el paso del plano 4 al plano 5 se magnifica por un salto adelante y un cambio de angulación (de a ras de suelo a altura equivalente a la de los personajes).
- ⇒ El plano 3, tomado desde la perspectiva alemana, es más cerrado que en anteriores ocasiones señalando la mayor proximidad de los soldados respecto a su objetivo.
- ⇒ En el segundo bloque de la escena se percibe un menor riesgo para el protagonista debido al cambio en perspectiva. En el primer fragmento los planos son frontales, y en el segundo presentan la acción en  $\frac{3}{4}$ .

### 5.2.3. Tercer acto: Escenas F, G y H

Una elipsis indeterminada separa el tercer acto del anterior (rompiendo la continuidad absoluta que ligaba las escenas D y E). Las escenas F, G y H también se vinculan entre sí por continuidad directa (la escena G responde a la orden que da Miller al final de la F, y la H finaliza la acción previa y traslada la atención a una nueva situación mediante un barrido). Este acto se distingue del anterior por su mayor fragmentación y por el recurso al montaje alterno.

En sus dos primeras escenas (F y G) los episodios dedicados a la trama de Miller enmarcan uno dedicado a otra situación que se yuxtapone por montaje alterno<sup>313</sup>. La escena H también sirve para apartarse temporalmente de la acción principal y cierra la trama de Wade (que ha sido privilegiada por episodios en montaje alterno o insertos de su situación en las escenas F y G).

Este esquema estructural subraya el contraste entre varias situaciones y permite reflejar dos temas a simultáneo.

En el caso de la escena F los bloques destinados a mostrar la trama de Miller continúan la presentación del tema moral que se inició en la escena D y por ello sus órdenes aparecen destacadas en duración (son breves) o mediante colisiones gráficas notables. Sin embargo los bloques dedicados a la trama principal (la misión) mantienen el estilo del último fragmento de la escena E (planos de duración fiel) y recurre a la repetición de un plano máster. Esto hace que el episodio protagonizado por Wade, que se presenta en montaje alterno, resulte más destacado (ya que presenta importantes colisiones expresivas que transmiten un motivo emocional y tiene una fragmentación mayor –no se repiten sus posiciones de cámara-).

En la escena G, aunque su esquema estructural sea similar, se presenta el caso opuesto. En esta sección los planos de la trama principal son los que presentan un tratamiento emocional (y un elevado número de colisiones) y el episodio intermedio es el que manifiesta el estilo habitual. En este caso el episodio que se presenta en montaje alterno favorece la dilatación de la expectación del público ante el inminente ataque con las pértigas explosivas y sirve como pausa pseudohumorística que presenta el tema de lo azaroso y cruel de la muerte (ya sugerido en el episodio de Wade de la anterior escena).

Finalmente la escena H se presenta en plano secuencia cerrando la acción del médico.

---

<sup>313</sup> En la escena D únicamente se insertaban planos que presentaban situaciones paralelas, no se atendía a su desarrollo como aquí.

El acto es progresivamente más veloz (hacia el clímax de la detonación de pértigas) por la mayor fragmentación de la escena G y la menor duración de sus cortes<sup>314</sup>.

La escena F dura 1 minuto 54 segundos y contiene cuatro pulsos dramáticos (la sensación rítmica se acelera por la compresión de una mayor cantidad de situaciones en una duración similar a la de la escena E). El ritmo se presenta regular durante el episodio de Wade (para favorecer su lectura simbólica como en anteriores casos) y la situación de Miller recurre a la repetición del plano máster que va disminuyendo levemente en duración (no existe mucha tensión). En el tercer pulso el momento dedicado a la orden inmoral de Miller de quitar las armas a los muertos se presenta mediante un plano con mayor duración que los circundantes para favorecer su lectura simbólica (vuelve a tratar el tema moral de la escena D).

La escena G comprime en 1 minuto 27 segundos tres pulsos dramáticos. El ritmo es mayor que en la anterior escena debido a su menor duración y mayor nivel de fragmentación. Subraya la tensión de la trama principal mediante una brusca aceleración hacia el clímax (sensación de “cuenta atrás”) que favorece la lectura emocional de la situación de la compañía. El episodio que se inserta mediante montaje alterno (la muerte de un soldado sorprendido en dos ocasiones por un disparo en la cabeza) presenta un ritmo regular que permite dilatar la tensión del espectador mediante un contenido pseudohumorístico y que se reflexione sobre lo azaroso de la muerte en el combate. El contraste da a entender que muere por no estar prestando atención al contexto de su actividad (preparar las pértigas).

La escena H cierra la situación de Wade (a quién se presentó en montaje alterno en la F y de quien se insertan numerosos planos en la G) y relaja la tensión por el éxito de la operación de la escena F al emplearse un plano secuencia durante 30 segundos.

Las escenas F, G y H repiten colisiones gráficas ya empleadas en escenas anteriores e introducen otras nuevas en el “lenguaje” de la secuencia.

En la escena F las colisiones gráficas significantes se ubican fundamentalmente en el episodio de Wade para destacarlo de la acción de Miller (debido al contraste moral entre los personajes). Los planos protagonizados por el capitán mantienen el estilo del último bloque de la escena anterior –duración fiel, PDV documental, perspectiva  $\frac{3}{4}$  y salto adelante para magnificar explosión inicial- .

---

<sup>314</sup> La tensión aumenta progresivamente ya que en la escena F los planos de la situación de Miller mantienen su duración fiel, aunque el episodio dedicado a Wade interrumpa su desarrollo temporal, y en la escena G, conforme se aproxima el momento de la detonación de las pértigas, se recupera la presentación fragmentada de las acciones y los cortes se acusan mediante constantes barridos.

- ⇒ En los planos 3 y 5 se yuxtapone la situación de Wade a la del resto de la compañía. Ambos presentan panorámicas o suaves barridos de derecha a izquierda. Esto es una novedad en la secuencia (ya que todos los desplazamientos una vez se ha desembarcado se producen hacia la derecha). El sistema de lectura occidental y el eje de acción identifican los movimientos hacia la derecha como “avance” y el hecho de emplear un sentido inverso implica “retroceso”. Esto sugiere que Wade se encuentra en un punto anterior a Miller (él sí ayuda a los heridos porque ésta es su misión en el combate). Aún así el capitán ordena sacarle de ahí (una nueva orden de dudosa moralidad). En los planos 13 y 15 (aunque no pertenezcan al episodio de Wade) se vuelven a emplear los movimientos hacia la izquierda ya que los personajes involucrados deben “volver atrás” física y moralmente para recoger las armas de los muertos. En el plano 5 se subraya la diferencia entre ambos conjuntos de personajes (médicos/compañía Miller) mediante un cuadro que “salta” el eje de miradas impuesto en el anterior (la compañía mira hacia la derecha). La desconexión de los planos traduce la que mantienen a nivel personal (Wade mantiene una actitud moral por socorrer a los heridos).
- ⇒ En estos planos la saturación del rojo (la sangre) y el temblor de los planos es mucho mayor que en los de la situación de la compañía. Traducen el estado emocional de Wade. En el plano 5 la lente aparece manchada de sangre justo sobre la cabeza del médico, la repetición de este esquema gráfico remite a la lectura que se hizo del plano 22 de la escena A: Wade también se siente culpable de no ser capaz de impedir la muerte de sus compañeros.
- ⇒ En el segundo bloque el estado emocional de Wade se presenta mediante colisiones en angulación y perspectiva (aparte de su diferente esquema rítmico -planos muy largos y regulares en duración- y su saturación del rojo). Se pretende subrayar la angustia e impotencia del personaje. Se pasa de una angulación picada en la que se muestra la inutilidad de su esfuerzo (plano 7) a un PC contrapicado que acentúa su rabia (ya que se sale de cuadro en varias ocasiones). El plano 9 cierra el fragmento con un plano con el horizonte claramente inclinado (da la impresión de que los cadáveres en primer término podrían “rodar” cuesta abajo). Esto transmite la sensación emocional del médico (hundido).

Una vez recuperado Wade la atención se devuelve a la trama de Miller y al tema de su responsabilidad de anteponer la misión a sus principios morales. Para destacar su motivo frente al del resto de planos del capitán se recurre a colisiones en el tratamiento fotográfico de dos planos (aparte de destacarlos en duración):

- ⇒ El plano 11 supone una importante colisión gráfica ya que la imagen presenta un contraste mucho mayor (los negros y los blancos se intensifican). En este plano Miller da una orden de dudosa moralidad (quitar las armas a los muertos).
- ⇒ En el plano 13 se recupera la tonalidad habitual pero surgen unas estelas blancas del suelo (donde se ubican los cadáveres o heridos). Dirigen la atención a un soldado al que, sin estar muerto aún, le son arrebatadas su arma y munición (el sonido de esto adquiere mucha presencia). En este punto aún no se puede interpretar la presencia de la estela blanca, pero su repetición más adelante llevará a la comprensión de su sentido metafórico.

En la escena G la trama de Miller (bloques 1 y 3 de preparación y detonación de las pértigas) es la que se destaca del estilo anterior por presentar numerosas colisiones gráficas expresivas

que acusan su motivo emocional (expectación y miedo a la muerte) y su mayor nivel de fragmentación. El episodio central (la muerte azarosa de un soldado) recupera el estilo habitual de las escenas iniciales del combate (PDV documental múltiple). Las colisiones gráficas significantes en esta escena se deben a contrastes en el tratamiento fotográfico, en el movimiento de los cuadros, en el tamaño y en el sonido. La mayor parte de los contrastes gráficos se relacionan en alguna medida con la idea de la muerte y hacen que se pueda distinguir claramente entre las dos situaciones presentadas (la de la compañía y la del episodio pseudohumorístico).

- ⇒ Los planos 1-5 y 11-15 presentan una estela blanca que emerge del suelo como en el plano 13 de la escena F. Ésta se superpone a la imagen de los protagonistas de la acción principal y se hace mucho más llamativa que en el plano anteriormente mencionado por el constante movimiento de los planos. Su mayor intensidad en los planos de Wade y su ubicación sobre el malherido soldado al que socorre, sugieren que las estelas emergen de aquellos que previsiblemente morirán (como el soldado herido al que se arrancó su equipo en la anterior escena). Su presencia en los PP de los protagonistas (salvo en el de Reiben) resulta un augurio del destino de estos personajes a lo largo de la película (que acabarán muriendo).
- ⇒ Los episodios de la trama principal se presentan en movimiento constante (aproximación en 1, 4 y 18, barridos laterales en el resto de planos de estos episodios). Es la primera escena que recurre a los barridos como modo de transición habitual y esto hace que se acusen los cortes y que estos produzcan un mayor impacto emocional. La adecuación de la duración de los planos a la de las frases de los personajes acusa también su fragmentación, y en el caso de los planos 12 a 15 la repetición de la frase “carga activada” todavía se acentúa más (es el clímax de la escena).
- ⇒ A diferencia de la anterior escena los planos de la trama principal se presentan en PP y se yuxtaponen entre sí (compañía construida por estructura de “collage”) y en el caso del episodio pseudohumorístico los planos presentan al conjunto de personajes.
- ⇒ El episodio de la muerte azarosa del soldado se presenta mediante planos fijos (salvo el plano 9 en el que se sigue la caída del cadáver del personaje abatido). Este plano y los protagonizados por Wade (5 y 11) realizan movimientos que destacan el protagonismo de los heridos o muertos frente a la imagen de los personajes principales. Esto es debido al tema de la escena (la muerte) destacado en ambas situaciones (ya sea por las estelas o por su contenido).
- ⇒ El tema de la muerte se señala también por la yuxtaposición del sonido de los planos 5 y 11 a las imágenes anteriores. En el primer caso la yuxtaposición audiovisual da a entender el desequilibrio emocional de Jackson al escuchar la agonía del soldado socorrido por Wade que dice “no quiero morir”. También se puede interpretar como que el propio Jackson coincide con el estado emocional del herido. En el segundo caso la yuxtaposición únicamente sirve como modo de transición entre un bloque narrativo y otro, pero esto hace que aumente la atención hacia el texto de Wade (“no vas a morir”). En el resto de los planos de la trama principal, con el fin de hacer evidente la fragmentación e incrementar la intensidad emocional, su duración se adecúa a la de las frases (no se cabalgan sobre otras imágenes). Esto hace que el texto del herido y del médico adquieran un gran protagonismo.
- ⇒ Un salto adelante permite subrayar la magnitud de la detonación de las pértigas en los cortes 16 y 17.

Finalmente la transición a la siguiente escena se realiza de modo semejante a como se inició ésta. El último plano de la F presentaba en un solo corte el desplazamiento de Reiben y la orden de Miller que da inicio a esta escena. En este caso, en el plano 18 se sigue a Horvath hacia la trinchera y éste se gira para ordenar que el pelotón ascienda a la siguiente posición.

La transición a la escena H es similar a la que inició la anterior: se finaliza la acción de la escena G y un barrido lleva la atención al médico. El tratamiento gráfico esta escena es similar al de la escena E. El contraste entre su esquema estructural y el de las anteriores es su colisión fundamental: En ella se sigue en un solo plano la acción del médico. Sirve como episodio de transición de la trama principal (favorece la omisión del desplazamiento de los soldados a la siguiente posición) y como cierre al esquema de montaje alterno de este acto (ya que Wade siempre ha sido privilegiado mediante episodios o insertos dedicados a su situación).

El ritmo se relaja mucho (por el abandono de la fragmentación explícita) aunque la tensión se mantiene por el dinamismo compositivo de la ejecución del desplazamiento lateral (se presenta un PG del paso de los soldados que se disponen a avanzar, un PD de unas manos inyectando morfina, un plano conjunto de Wade y su superior y un PC de Wade). Aunque se trate de un desplazamiento lateral los cuadros presentan una perspectiva frontal (desde la espalda de los personajes o por el giro de Wade a cámara – parece que mira hacia lo que deja atrás: muchos heridos sin socorrer, el motivo de su sentimiento de culpa que le afectará toda la película<sup>315</sup>). Su fidelidad temporal y su frontalidad a Wade invitan a identificarse con él.

#### 5.2.4. Cuarto acto: Escenas I y J

El cuarto acto supone el clímax de la acción bélica y el punto más intenso del dilema moral de Miller. Debido a su centralidad, el esquema estructural de las escenas I y J recupera el modelo de la escena D (donde se planteó la dicotomía moral por primera vez). En ambos fragmentos se presenta la repetición de tres órdenes o acciones relacionadas con el conflicto del protagonista y que le afectan trascendentalmente en su arco dramático.

La escena I reproduce prácticamente el esquema estructural de la E. Se dan cinco pulsos dramáticos en los que los tres primeros presentan la repetición de una misma acción aunque, en este caso, cada una es más comprimida que la anterior para favorecer la tensión emocional del momento y no sólo la comprensión del tema (que se explicita por diálogo). El cuarto

---

<sup>315</sup> Esto se aprecia en la secuencia 13 con la muerte de Caparzo y en la 18 (episodio en la iglesia).



episodio sirve, como en la escena mencionada, para dilatar la expectación por el clímax (aunque en este caso se aparta de la acción principal para mostrar en montaje alterno la situación de Jackson y dos imágenes de la playa de modo similar al acto anterior). El quinto pulso presenta el clímax de la escena (protagonizado por Jackson) y la reacción de Miller al éxito de la estrategia (en contraposición al final de la escena D en donde su acción humanitaria fracasó). Aún así, la lectura de las órdenes de Miller es negativa gracias a colisiones gráficas significantes que ya han sido empleadas en la escena G y que señalan su “inmoralidad”. El montaje alterno entre la situación de Jackson y Miller permite apreciar la diferencia de principios del francotirador respecto a los expresados por el capitán en los pulsos iniciales de la escena, de ahí que también se empleen colisiones gráficas y rítmicas que la destaquen de la acción principal (como ya se hizo con Wade en la escena F).

El esquema estructural de la escena J simplifica la estructura repetitiva de la anterior. Se divide en tres pulsos dramáticos que presentan tres acciones censurables del ejército norteamericano. Los pulsos iniciales tienen un carácter más descriptivo por el mayor dominio de la situación de los protagonistas (aunque se destaquen las acciones inmorales del bando de Miller mediante colisiones gráficas y rítmicas). El tercero está focalizado por Miller y los protagonistas del episodio inmoral. Esto manifiesta una finalidad más emocional. Su esquema estructural y su contenido relacionan esta escena con el tema moral y se cierra con la valoración final de Miller. Aunque Miller y la compañía estén presentes en todos los pulsos dramáticos no protagonizan la escena. Se yuxtaponen episodios para construir una imagen colectiva de la deshumanización y comportamiento poco honorable del bando vencedor. De modo complementario se presenta al enemigo como un ser humano (que habla y tiene rostro a diferencia de todos los planos que ha protagonizado anteriormente) de hecho en el último episodio se hace al espectador compartir su PDV subjetivo por su focalización emocional del episodio.

A nivel rítmico la primera escena del acto (I) resulta mucho más intensa que la segunda (J) debido a que ésta presenta el desenlace del clímax de la secuencia.

La sensación temporal de la escena I resulta fiel por la continuidad física que rige los episodios protagonizados por Miller (y secundariamente por Horvath), pero se aprecia una gran intensidad por su elevado nivel de fragmentación (numerosos cuadros analizan una misma acción). El esquema estructural de los tres primeros bloques se subraya por la repetición en el segundo y tercer fragmento de los planos que recogieron el primer intento de tomar la ametralladora. El reconocimiento de los cuadros y su compresión temporal (cada vez se simplifica más la presentación de las acciones y se reduce la duración de los planos) favorecen

la sensación de *in crescendo*. En estos bloques también se recurre al empleo de un plano máster (cortes 3, 7 y 18) y a la repetición de planos de Mellish que puntúan el primer y el segundo fragmento (cortes 6, 12 y 21). A partir del cuarto pulso el ritmo se acelera bruscamente hacia los clímax de cada uno (los disparos de Jackson – que también reproducen un mismo esquema gráfico que se comprime en su segunda aparición-)

En los cinco bloques de esta escena se acelera el ritmo hacia el clímax de cada acción. Cada uno se inicia en un plano de mayor duración que permite la valoración del pulso dramático anterior. Estos cuadros pretenden dirigir la lectura del espectador de las acciones precedentes y acusan el tema moral de la secuencia (planos 11 –reacción Miller-, 13 –valoración Horvath-, 24 –reacción Miller-). Los planos en los que el capitán da la orden de repetir su estrategia “inmoral” (ya que como dice Horvath “está enviando a sus hombres al matadero” –planos 3, 8, 16) o padece su conflicto interno (cortes 18, 25 y 41) también presentan una mayor duración para señalar el motivo temático de la escena (como ya se hizo en el esquema rítmico de la escena D en el que insiste ésta).

El esquema rítmico de la escena J traduce el mayor control de la situación del bando norteamericano mediante planos largos y movimientos de cámara suaves y descriptivos (panorámicas o desplazamientos más estables). Los puntos en los que los soldados norteamericanos llevan a cabo acciones censurables se destacan por el empleo de planos breves que colisionan en duración con los anteriores. Como se puede apreciar supone un fuerte contraste con el tratamiento emocional de la anterior escena. En este caso se continúa la reflexión sobre la deshumanización del soldado y la humanidad del enemigo que se planteó en el bloque final del anterior fragmento.

Como se puede apreciar, aparte de la similitud estructural y su motivo temático, las escenas contrastan entre sí debido a su tratamiento y a que una complementa a la otra (la escena J es el desenlace de la I). En las dos, las colisiones significantes subrayan el motivo temático y el contraste emocional y moral entre los protagonistas de cada escena (Miller y Jackson en la escena I y los soldados norteamericanos frente a los prisioneros alemanes en la J), los esquemas gráficos empleados son muy diferentes.

En la escena I el tema moral se destaca mediante:

⇒ Planos compuestos en profundidad en el que se pone en relación el rostro de Miller con el paso en primer término de los soldados que se sacrifican para tomar la ametralladora (planos 5, 9, y 19). La frontalidad a la reacción de Miller cargan el cuadro de dramatismo y la repetición de esta posición de cámara para indicar su conflicto interior dota al espacio de una gran carga simbólica. La posición de cámara se emplea también para mostrar la valoración de Miller a su estrategia fallida (cuadros 11 y 24) o subrayar que Miller no quiere

exponerse a perder a Jackson (el capitán abandona su cuadro habitual y se lo cede al francotirador en el momento de besar su cruz antes de cruzar a la posición enemiga -corte 26-). Aunque se recurra a otra posición de cámara en el plano 48, el sentido moral simbólico del espacio en cuestión permite interpretar la acción cotidiana de Horvath de escupir el tabaco de mascar como un modo de señalar que, aunque ha sido él quien ha señalado a Miller que su estrategia era poco honorable, el sargento también antepone el avance de la misión a los principios éticos (puesto que lleva a cabo una acción poco respetuosa en el lugar que se ha cargado simbólicamente del dilema moral).

- ⇒ Cambios en PDV. Algunos planos son tomados desde el PDV subjetivo o semisubjetivo de los personajes protagonistas. Esto favorece la identificación del espectador su valoración o impresión emocional (cuadros 2 –visión de Miller de los alemanes a través de espejo-, 31 –imagen de Jackson logrando atravesar a la posición alemana desde PDV Miller-, 35 y 39 –subjetivo de los disparos de Jackson-, 40 –semisubjetivo de Miller al ver el éxito de Jackson-, 43 y 44 –subjetivos de Miller viendo como sus soldados acribillan el cadáver del soldado alemán-). El resto de los planos son tomados desde el PDV documental que analiza pormenorizadamente la acción.
- ⇒ Tamaños de cuadro. Los planos 3, 4, 7, 14 y 41 presentan a la compañía de Miller en plano conjunto. Esto contrasta con la escena anterior que componía al grupo por la yuxtaposición de PC que también es el tamaño habitual de los cuadros de esta escena dada su intensidad emocional. Algunos acontecimientos (disparos de Miller –planos 8 y 14- o del colectivo-plano 45-) se magnifican en PG. Los PPP se reservan para los planos 33, 34 y 38 que transmiten la concentración de Jackson ante el clímax. Su contraste con los insertos de los soldados rezando en la playa (en PG) dan a entender que su motivo para terminar con los soldados alemanes es cuidar de aquellos que permanecen sometidos por el bombardeo enemigo. Esto supone un fuerte contraste con la actitud moral de Miller, y por ese motivo el episodio de Jackson se distingue de la acción principal en tamaño, óptica (los planos de Jackson están tomados con gran angular que aberran la imagen y los PG de la playa están tomados con teleobjetivo) y movimiento (son más estables y se realizan aproximaciones a los sujetos).
- ⇒ El tratamiento fotográfico de algunos planos puntuales es diferente a los del resto del fragmento: En ellos el contraste es mayor. Este esquema gráfico ya se había empleado en la escena E para acusar la inmoralidad de una acción u orden. En este caso se emplea para mostrar el inicio de la estrategia de Miller (plano 8), su valoración del fracaso de la segunda oleada (plano 23), el acto poco honorable de Horvath de escupir el tabaco de mascar en el lugar del sacrificio de otros hombres (plano 48) o la salida de la compañía por el lugar donde el suelo está cubierto de los cadáveres de los soldados que han muerto (del suelo surgen estelas que identifican la posición de los muertos –plano 49-).
- ⇒ Los saltos adelante subrayan los momentos en los que Miller se juzga a sí mismo (corte 14 al paso de los soldados tras el discurso de Horvath) o a su pelotón por su actitud poco honorable (corte 44). Un salto atrás señala el simbolismo de la acción de Horvath en el corte 48.

La escena J señala sus motivos temáticos mediante contrastes en tamaño, en tratamiento fotográfico y PDV.

- ⇒ Por primera vez en la secuencia la mayoría de los planos son de gran tamaño (PG). Esto es debido al menor riesgo de los soldados norteamericanos. Esto se transmite al espectador ya que se le permite apreciar el espacio completo y no se limita su visión del mismo. Se

realizan saltos adelante para señalar los actos censurables del bando protagonista (planos 5 y 9). Las reacciones de Miller y Horvath también se presentan mediante planos cerrados y frontales que favorecen que se comparta su valoración negativa de las acciones de sus hombres (planos 12, 13, 14 y 20).

- ⇒ Durante el primer y el segundo episodio existen estelas blancas sobre el plano de protagonistas (corte 3) y que emergen de la trinchera donde se acribilla a tiros al enemigo (planos 10 y 11). Esto confirma el augurio de que los protagonistas morirán.
- ⇒ En el tercer episodio, en los planos 13, 17, 19 y 20, no sólo se intensifican las estelas blancas, sino que surgen otras rojas (justificadas por la presencia del fuego). El corte 19 es el que permite identificar las estelas rojas de modo equivalente a las blancas (como almas de personajes muertos o que están por morir) pero simbolizan las del bando alemán. Sobre la imagen del rostro de uno de los prisioneros asesinados se sobreimpresiona la estela roja, y cuando el plano realiza un barrido al soldado norteamericano que se ha vengado del enemigo, las estelas son blancas. Esto hace entender que el soldado lo ha hecho porque “carga” con las almas de sus compañeros muertos. Del mismo modo se lee la valoración de Miller del corte 20 (en ella aparecen estelas rojas y blancas, ya que carga en su conciencia con las muertes de sus hombres y del enemigo que ha sido asesinado de un modo deshonesto).
- ⇒ En el tercer episodio se hace contrastar el PDV subjetivo de los soldados alemanes (cortes 16 y 18) y el de los del bando norteamericano que los asesina (plano 17) . Esto se emplea por primera vez en la secuencia y equipara a ambos conjuntos de personajes y dota al enemigo de cualidades humanas (emociones y voz). Anteriormente los alemanes se presentaban como una silueta negra (escenas A y B) o contorno (escenas C, D y F). En la escena G se apreció el rostro de uno de los soldados al ser derribado, pero en la escena J es el único momento en el que no se cosifica al contrario.

#### 5.2.5. Quinto acto: Escenas K y L

El último acto presenta una *coda* emocional que sirve para guiar la valoración del espectador acerca de la batalla que se acaba de terminar.

En la escena K se presenta un único pulso que se compone de dos planos de situación en continuidad (Caparzo encuentra la bayoneta alemana y se la da a Mellish) y la yuxtaposición de las reacciones de éste y Horvath. El ritmo es mucho más lento ya que se pretende la identificación emocional del espectador con los personajes retratados en PP de modo frontal.

- ⇒ La única colisión significativa es que el plano de Horvath presenta dinamismo compositivo frente al de Mellish que es fijo. Ambos son idénticos inicialmente (para relacionar ambos con la expresión de emociones). El planteamiento diferente del cuadro protagonizado con Horvath subraya que tiene un modo diferente de lidiar con sus sentimientos. Frente al llanto de Mellish, el plano de Horvath sigue el desarrollo de su actividad (guardar arena del combate en una caja). Da a entender que compartimenta sus emociones. El final del cuadro remite al plano 4 de la escena A en el que se presentó a Miller: se hace una panorámica vertical de las manos de Horvath guardando la caja en su mochila (oscuridad) a su rostro. El hecho de que la posición final resulte contrapicada sugiere que Horvath supera su trauma mediante la compartimentación de emociones (no como Miller que únicamente lo esconde).

La escena L presenta, mediante un ritmo más lento todavía, dos pulsos dramáticos. El primero yuxtapone la reacción de Miller a la de Mellish y Horvath (debiendo leerse su plano en clave emocional) y constituye un plano secuencia (o plano-bloque en este caso).

- ⇒ Su inicio en el PD del temblor de las manos de Miller y el seguimiento de su acción de beber de la cantimplora relacionan el cuadro con el plano 4 de la escena A en el que se presentaba el trauma del personaje (cerrando la estructura circular de la secuencia). Posteriormente se realiza un *travelling in* hacia sus ojos que identifica al capitán inequívocamente con el anciano (ya que es idéntico al plano que introdujo el *flashback*). Entre medias el personaje valora explícitamente la acción bélica en PP fijo para separar un esquema de otro y facilitar el reconocimiento de su sentido simbólico anterior.
- ⇒ En el momento en el que el movimiento se detiene (en el que expresa verbalmente su valoración) se aprecia una humareda negra que coincide con la cabeza del personaje (que ha de interpretarse como un símbolo de su estado emocional –turbio, confuso, negativo-) y con la entrada de la música (algo que no ha habido en toda la secuencia).

Seguidamente se introduce el segundo pulso dramático que consiste en una yuxtaposición de planos de los cadáveres que se amontonan en la orilla y que son bañados por un mar de sangre.

- ⇒ Para relacionarlos con la “visión” del anciano en el cementerio, el sonido de las olas tiene mucha presencia en los cuadros 2, 3 y 4. Sin embargo el plano final se identifica con el PDV autoral por su angulación cenital y la pérdida de presencia del sonido diegético.
- ⇒ Los planos iniciales de la yuxtaposición presentan suaves panorámicas descriptivas. El último plano en el que se presenta el cadáver del hermano de Ryan (motivo de la misión de los protagonistas) se destaca mediante un movimiento de grúa que genera una gran expectación. En su posición final se lee el nombre del soldado en la mochila y se plantea la hipótesis que resuelven las secuencias posteriores.
- ⇒ La yuxtaposición final de los planos adecúa su ritmo a los movimientos de la música favoreciendo la reflexión solemne y el homenaje a aquellos soldados que se han sacrificado por el bien de la misión.

### 5.2.6. Sistema estilístico de la secuencia de combate

Este combate tiene como objetivo que el público experimente el desembarco, no que simplemente lo observe o que comprenda su desarrollo argumental. La forma del discurso no sirve únicamente a articular y a magnificar el contenido como en reproducciones fílmicas anteriores del mismo suceso como la de *El día más largo*. Las estrategias de la enunciación de este combate complementan su contenido o argumento, lo matizan y comentan mientras añaden sentido, ya que traducen algo que “no se puede ver”: la experiencia de la guerra de sus protagonistas.

Muestra un acontecimiento conocido de antemano por el espectador por su relevancia histórica, pero aporta algo nuevo para aquellos que no vivieron la Segunda Guerra Mundial: la experiencia del sacrificio personal de los hombres que lucharon por el fin del nazismo y los principios democráticos occidentales. Esta secuencia es la que permite relacionar la misión ficticia de salvar a Ryan con la realidad histórica para forzar el cambio de actitud social hacia la institución militar. Su misión dentro de la película es lograr que el espectador de hoy “conecte” con la Gran Generación (encarnada por Miller), de tal modo que reverencie su hazaña histórica.

Su diseño expresivo sigue tres premisas:

Las acciones del desembarco únicamente sirven como contexto extremo a la presentación del protagonista. En lugar de detener el film en secuencias explicativas que normalmente exponen sus características y *background* por diálogo, le caracteriza a través de la sucesión heterogénea y tendenciosa de imágenes y sonidos que se han configurado de modo que traduzcan sus emociones y la valoración moral que el personaje hace de sus acciones o de las de otros. Así el espectador tiene acceso a su universo íntimo y conecta con él. La forma tendenciosa de los cuadros y la específica sucesión o yuxtaposición de elementos en una secuencia señalan y explican su conflicto dramático (el interno, no el enfrentamiento bélico). El motivo de su trauma tardará en presentarse por diálogo (lo explica en las secuencias 18 y 23). Aquí, gracias a la tendenciosidad del discurso el espectador puede comprender el complejo dilema moral en al que se enfrenta el personaje en su experiencia de la guerra: Miller percibe un desequilibrio entre su función militar y sus principios personales.

Pero que la tendenciosidad expresiva del discurso realice su caracterización no sirve únicamente a un propósito dramático. Miller es el único vehículo de continuidad del combate y su enunciación está en gran medida focalizada por él. Se obliga al espectador a identificarse

con el protagonista, a compartir su experiencia, sus emociones, sus razonamientos y lecturas del combate. De este modo, se consigue que el espectador lo viva intensamente, que abandone la butaca y padezca en carne propia el sacrificio que supuso el hecho histórico.

Para servir a su propósito catártico, que el espectador reverencie la hazaña histórica real, no sólo presenta el desembarco desde la focalización del personaje. Si esto fuera así, el espectador lo leería únicamente como una fábula dramática, y ésa no es la finalidad de la secuencia. Por ello su planificación pretende resultar histórica y fiel a la experiencia real, así que combina la focalización del protagonista con la del PDV de múltiples “operadores de guerra” que le siguen o que presentan la acción bélica. De este modo la reproducción no sólo recuerda al hecho histórico, sino que permite una doble personificación del espectador en la playa de Omaha: primero en Miller, después en forma de operador de guerra. Sus dos “avatares” le permiten introducirse en la acción, su inmersión en el combate cinematográfico.

En resumen, su estilo es hiperrealista: su reproducción debe asemejarse a la realidad del hecho histórico y a la codificación cinematográfica naturalista o documental que ha conformado la imagen mental del suceso al mismo tiempo que ha de traducir las emociones o razonamientos internos, el trauma, el dolor, la angustia... todo aquello que compone la experiencia de un soldado, en concreto la de éste: un hombre sensible, reflexivo y atormentado internamente.

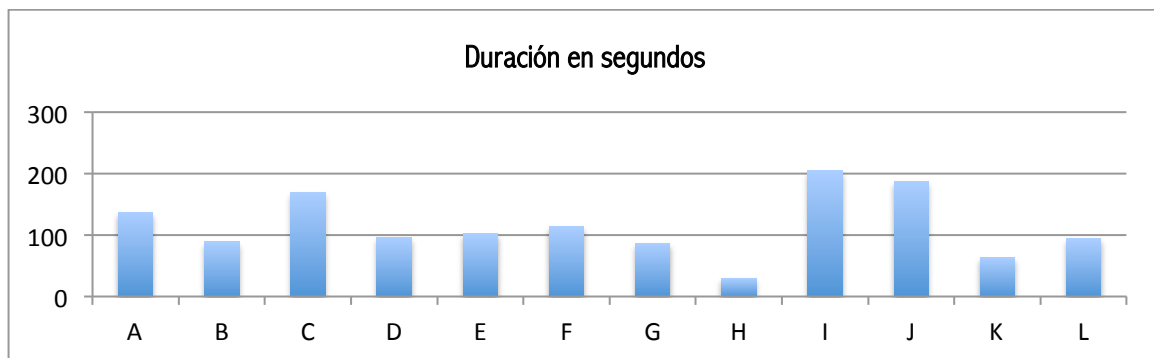
El proceso cognitivo del espectador durante el visionado es complejo, ya que debe leer cada plano de un modo factual y al mismo tiempo lo ha de interpretar expresiva o simbólicamente debido a su diseño tendencioso y desde uno de sus diferentes “avatares”. No es lo mismo participar del combate en la piel de Miller que en la del “operador”. Y todo ello en el marco de un suceso, que en virtud del realismo de un combate, ha de transcurrir a mucha velocidad e incluir muchos estímulos. Con la finalidad de equiparar la experiencia fílmica a la real, el ritmo de progresión de la secuencia ha de ser muy alto e intenso y recurrirse a un gran nivel de fragmentación que complica, aún más, su proceso de lectura.

Por ello, deben existir modos de clarificar y simplificar que se siga la acción, de garantizar que cada momento produzca la respuesta deseada en el espectador y que comprenda su sentido expresivo o simbólico o su valor en el desarrollo de los acontecimientos.

Uno de ellos es el desarrollo temporal del episodio y su nivel de fragmentación. Estos responden a la intención de destacar en duración unos acontecimientos sobre otros para

concentrar la atención del espectador en ellos y también a acelerar o decelerar la tensión del público de modo acorde a la experiencia del protagonista.

Por ello, las secuencias espectaculares o significativas se destacan en duración sobre la media del episodio (1 minuto y medio). Así el momento de inicio del combate (A), el momento de evasión de Miller al apreciar la barbarie de la guerra (C), el clímax de la secuencia con la toma de la ametralladora donde adquiere mucha intensidad su conflicto interior (I) y el desenlace de la misión (J) sobrepasan e incluso duplican el valor medio como se puede ver en el siguiente gráfico.

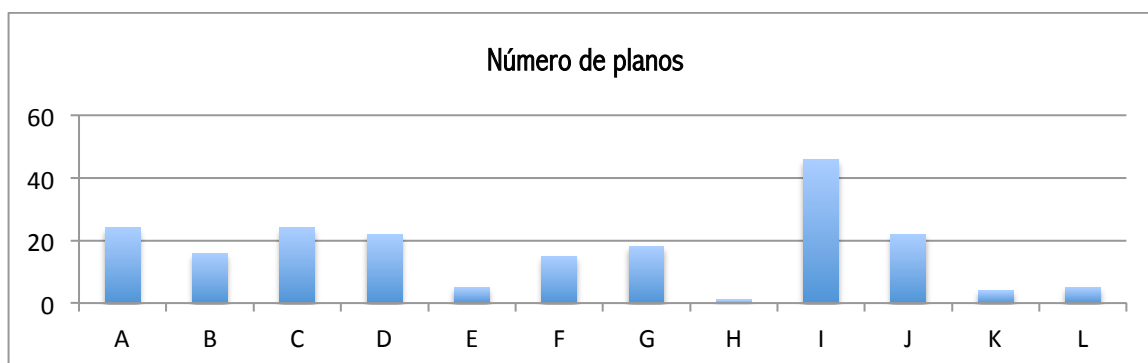


Para ser fiel a la experiencia de un soldado de la progresión de un combate, su nivel de fragmentación se mantiene estable y alto hasta el momento en el que el protagonista se encuentra a salvo. La mayoría de escenas presentan un número de planos próximo al valor medio (16 planos por escena). Hasta la secuencia K, cuando se ha cumplido con la misión, la intensidad del combate es alta y constante.

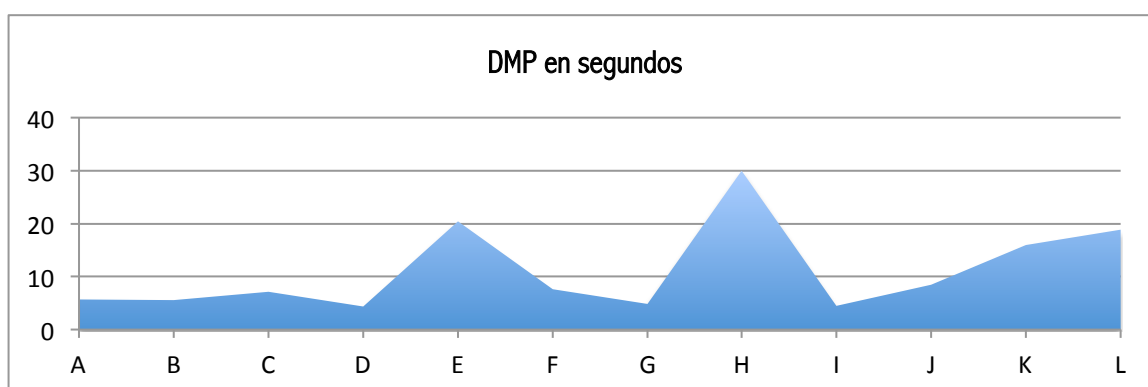
Sin embargo, las escenas E y H también presentan un número mínimo de planos. En estos casos el motivo es que funcionan como escenas de transición entre una localización y otra y a que se opta por un estilo de cámara documental que logra un aumento de la tensión del espectador mediante la fidelidad temporal y su identificación con el “operador de guerra” individual que sigue a los personajes.

Las escenas de mayor duración, también reciben un valor de planos por encima de la media, destacándose por encima de todas el punto álgido del conflicto del protagonista (momento de la toma de la ametralladora, donde debe sacrificar a muchos de sus hombres por cumplir con la misión –I-). La fragmentación de esta escena triplica el nivel habitual, destacando este acontecimiento por encima del resto por ser un punto máximo de la tensión del protagonista y también la escena que más claramente traduce el motivo de su trauma.





Finalmente, si se atiende al estudio del *tempo* de la secuencia, se puede confirmar lo que ya se anticipaba anteriormente en estas conclusiones. Se puede apreciar cómo la duración media de los planos por secuencia es baja durante todo el combate hasta que el bando protagonista logra tomar la posición enemigo en la escena J y controlar la situación. A partir de ahí la duración de los planos aumenta de modo acorde a la calma del protagonista. Sólo existen dos picos en donde el *tempo* es aparentemente lento en las escenas E y H. Como se acaba de mencionar esto es debido a que la intensidad de esas secuencias se logra por otros recursos distintos a la fragmentación.



De igual modo que en el estudio de la DMP de la película, se aprecia que la intensidad rítmica de esta secuencia no se obtiene de su nivel de fragmentación, ya que el valor mínimo de ésta es en términos generales de 4 segundos -escena D-, una duración media de los planos lenta para el cine de acción contemporáneo. Se logra porque al definirse tendenciosamente la forma de los cuadros, al ser estos tomados siempre desde posiciones de cámara diferentes y al darles una duración acorde a las sensaciones o reflexiones del protagonista, la sucesión de planos supone contrastes que interrumpen la lectura homogénea, progresiva y fluida que resulta más cómoda.

Al pasar de un plano a otro se provoca un contraste en el diseño de estos, y esto acusa la fragmentación mediante la que se articula la secuencia. Esto complica la lectura del espectador, que detecta un cambio de estilo y debe activar su comprensión simbólica para interpretar el motivo de éste. Cada corte supone un doble esfuerzo como se anticipaba anteriormente: seguir la trama e interpretar qué aspecto de Miller o del combate se pretende destacar. Por ello esto tiene un efecto rítmico. Aunque los planos se sucedan en continuidad física o sonora, los cambios en su tratamiento o la aceleración brusca de los cortes hace que la lectura sea difícil y que la velocidad a la que hay que hacerlo sea irregular. Por ello el espectador se tensa de modo acorde al protagonista, ya que según su experiencia se han definido los planos y su duración.

Para evitar que su flujo irregular, la configuración tendenciosa y variada de los planos, la gran cantidad de información que contienen o los cambios de “avatar” impidan la comprensión de la secuencia, su enunciación recurre a esquemas estructurales, rítmicos, gráficos o sonoros que simplifiquen y dirijan la labor del espectador.

La enunciación de cada segmento recibe un tratamiento estilístico particular, cada escena o pulso en la que ésta se divide adopta una serie de esquemas que se establecen en función de la idea o emoción general a la que sirven. El discurso repite estos esquemas cada vez que un fragmento o cuadro sirve a un mismo motivo aunque su contenido sea diferente. Así, por redundancia en la forma de representación, el espectador puede interpretarlos rápidamente.

Además, un cambio de esquema señalará al espectador aquél plano o fragmento al que debe atender específicamente por tener un gran valor emocional o metafórico. Así existe también un catálogo de colisiones cualitativas empleadas para destacar determinadas ideas o emociones dentro de cada segmento, y que se repiten de modo recurrente.

Debido a la tensión a la que está sometido, por identificación con el protagonista y sus circunstancias, a la compleja codificación del discurso, a los cambios que se producen en él y la gran cantidad de información que debe procesar en un mínimo plazo de tiempo, el espectador está muy concentrado en lo que se le presenta. Por ello, la reaparición de un esquema o tipo de colisión le condiciona a responder del modo esperado y a participar de la emoción, razonamiento o lectura que se pueda traducir de estos. El fragmento “educa” progresivamente al espectador en su gramática y vocabulario específicos, de tal modo que por repetición, el público reaccione del modo esperado y pueda interpretar su subtexto intuitivamente y que no resulte difuso o impreciso su mensaje. Además el recurso a la repetición de esquemas y tipo

de colisiones favorece la unidad estilística de un episodio que de otro modo resultaría demasiado heterogéneo, y perdería verosimilitud o proximidad al hecho histórico.

Para hacer todavía más claro el desarrollo del combate los sucesos que se suceden dentro de un mismo espacio (el agua, la orilla, el interior de la playa, la situación de los bunkers y el lugar donde descansan los personajes al final del combate) recurren a esquemas similares para favorecer que el espectador perciba por su coherencia estilística el motivo emocional o temático al que sirven y la finalidad del segmento. Cuando los personajes avanzan, se percibe un contraste entre los esquemas y tipo de colisiones empleados con anterioridad, y así se deduce un acto o fase del conflicto dramático del protagonista. El contraste entre esquemas estructurales, rítmicos, gráficos o sonoros marca una cesura no evidente y puntúa cada acto. De este modo la experiencia fílmica resulta clara y ordenada, pese al gran número de estímulos en los que se descompone el combate que avanza en continuidad para favorecer la sensación fiel del mismo.

Lo mismo sucede dentro de cada acto, aunque sus secuencias recurran a esquemas y tipo de colisiones similares, estos se varían o se incluyen esquemas nuevos con el fin de que se perciba que la situación avanza o cambia abruptamente, y que con ella, se alteran las emociones y pensamientos que afectan al protagonista o al colectivo. De idéntico modo cada fase de la situación de una escena se identifica por la variación o el contraste con el esquema y tipo de colisiones adoptados en el pulso dramático anterior.

Conforme el episodio avanza, se recuperan emociones o ideas que ya se plantearon en anteriores secuencias, y como ya se ha anticipado, es entonces cuando se recurre a los esquemas y tipos de colisiones empleados previamente para relacionar un suceso con el anterior o para activar una respuesta aprendida.

A continuación se enumeran esos esquemas y tipos de colisiones que facilitan la decodificación e interrelación de escenas, pulsos y planos que construyen la experiencia de Miller de la guerra, y la del espectador. Se ha descrito también la finalidad que tiene cada uno, el motivo al que sirven y la interpretación o respuesta emocional que pretenden.

Por lo general, cada pulso de una escena adopta un determinado esquema estructural dentro de los posibles para distinguir su misión de la del anterior. Como ya se ha mencionado en el estudio de su nivel de fragmentación, es necesario distinguir entre las secuencias construidas por pocos planos y las que presentan un gran número de ellos.

⇒ Las escenas o pulsos que se resuelven en un solo plano o en muy pocos cortes pretenden su identificación con el protagonista (cuando responden a su focalización) y con la experiencia del “operador cinematográfico” (PDV documental), obligado a seguirle pese a la virulencia del combate.

- PDV documental: Su introducción, lejos de relajarle, aumenta la tensión del espectador por su dinamismo compositivo y la doble identificación emocional (con Miller y el operador). Consiguen su inmersión en el universo fílmico por su mayor grado de fidelidad temporal y por “desaparecer” las técnicas cinematográficas (los cortes). Los momentos que pretenden una gran tensión se caracterizan por el recurso a movimientos de cámara bruscos como el barrido o las panorámicas irregulares<sup>316</sup>. En otros casos, debido a su empleo de movimientos de cámara suaves y fluidos lo que transmiten es un episodio de relativa calma para los personajes debido a su situación segura o mayor control de la situación<sup>317</sup>.
- PDV focalizado: la mayor duración de los planos que resuelven estas escenas obligan al espectador a comprender al personaje, a qué responden sus acciones o su estado emocional. Suelen ser resueltos en planos fijos o con movimientos de cámara suaves<sup>318</sup>.

⇒ Las escenas que se presentan muy fragmentadas provocan respuestas diferentes según el PDV empleado:

- Si se recurre fundamentalmente al PDV documental múltiple, obligan al espectador a reconstruir el combate a partir de estímulos parciales. Gracias a la continuidad de acción de Miller no las percibe como un *collage* que deba interpretar simbólicamente, pero colisiones cualitativas de finalidad rítmica como los cambios radicales de perspectiva o tamaño, la sincronía de los cortes con sonidos de la diégesis (disparos, olas), los movimientos de cámara bruscos o el inserto de planos focalizados, acusan la fragmentación de modo que su lectura debe agilizarse, aumentando su tensión y la intensidad con la que percibe el combate. La continuidad de la acción de Miller lleva a percibir este esquema como una “realización en directo”<sup>319</sup>.
- Si se recurre fundamentalmente al PDV focalizado la escena o el pulso dramático pretende equiparar su proceso emocional o de razonamiento con el del personaje<sup>320</sup>. Estas escenas suelen señalar los temas de la secuencia y no hacen uso de colisiones de finalidad rítmica.

---

<sup>316</sup> Escena E.

<sup>317</sup> Escenas F y J.

<sup>318</sup> Escenas H, K y L

<sup>319</sup> Escenas A, B, D, G, I (aunque aquí se combinan el PDV documental y el focalizado).

<sup>320</sup> Escena C (su PDV es fundamentalmente focalizado aunque se enmarque el episodio de evasión de Miller mediante segmentos documentales), I y J (en estas escenas los insertos de la focalización de Miller adquieren mucha relevancia dentro de los segmentos tomados desde el PDV documental).

- ⇒ Dentro de las escenas fragmentadas, generalmente varios pulsos de acción enmarcan uno simbólico o reflexivo que se distingue por el recurso a la yuxtaposición (PDV focalizado)<sup>321</sup>.
- ⇒ En las escenas fragmentadas algunas destacan el conflicto moral de Miller mediante la repetición de una misma acción tres veces. Siguen el mismo esquema aunque comprimen su presentación (para evitar la lentificación del ritmo por darse una redundancia)<sup>322</sup>. Son los únicos casos en los que se recurre a un plano máster (la repetición de un mismo cuadro del protagonista).
- ⇒ En ocasiones se recurre al montaje alterno para presentar dos visiones a una misma situación y comparar entre ellas<sup>323</sup>.

Si se atiende en cada escena a la duración de los planos y pulsos que la componen, se aprecia que desde una perspectiva de conjunto adoptan los siguientes esquemas rítmicos:

- ⇒ Esquema focalizado decreciente (tensión): mediante la duración decreciente del conjunto de los planos se traduce la sensación de la “cuenta atrás” hacia el clímax de la secuencia de los personajes o personaje (según la focalización). A partir del clímax el ritmo se lentifica. Este esquema pretende transmitir el nerviosismo de los personajes al espectador<sup>324</sup>.
- ⇒ Esquema focalizado creciente (angustia): en conjunto, los planos van creciendo en duración o, por constar de un solo plano son de por sí largos. Subrayan la angustia por el paso del tiempo de los personajes o su esfuerzo físico<sup>325</sup>. En la escena J este esquema sólo busca destacar su menor riesgo.
- ⇒ Esquema regular (reflexión): la duración del conjunto de los planos de un pulso es estable. Es el esquema empleado en las yuxtaposiciones (anteriormente mencionadas) o en los momentos focalizados por los personajes que pretenden transmitir su valoración de lo que contemplan<sup>326</sup>.

---

<sup>321</sup> Escena A (yuxtaposición de rostros tensos y expectación por el combate), escena B (ahogamiento de soldados, mar como lugar de “muerte”), escena C (evasión de Miller), escena I (yuxtaposición de soldados rezando en la playa), escena L (cadáveres flotando en la orilla).

<sup>322</sup> Escenas D e I

<sup>323</sup> Escena F (se incluye la situación de Wade en montaje alterno para comparar entre la actitud de Miller –que ha ignorado a muchos heridos en su trayecto a la duna y ahora sólo piensa en avanzar- y la de Wade – que se mantiene en campo abierto socorriendo a los heridos y está muy afectado por las consecuencias del combate), escena G (se inserta un episodio pseudocómico que complementa la visión de la muerte presentada por el resto de la escena –en los fragmentos dedicados a Wade y Jackson se subraya el temor a la muerte, en el fragmento pseudohumorístico se destaca la azarosidad de la misma) y escena I (se incluye la situación de Jackson, quien tiene en mente a los soldados heridos que continúan en la playa, mientras Miller debe tomar la decisión de sacrificarlos por poder avanzar).

<sup>324</sup> Escena A (momento previo a la apertura de barcazas), escena D (tensión de Miller por socorrer a su compañero), escena F (tensión por recuperar a Wade), escena G (tensión por lograr abrir una brecha con las pértigas) y escena I (tensión por lograr abatir a las ametralladoras).

<sup>325</sup> Escena B (ahogamiento y esfuerzo de Miller por salir del agua), escena E (en planos largos se percibe esfuerzo de Miller al atravesar la playa) y escena G (el pulso dedicado a Wade presenta planos cada vez más largos porque teme perder al herido al que intenta socorrer).

<sup>326</sup> Escena C, escena K, escena L

Sin embargo, si se atiende de modo pormenorizado a la duración específica de los planos, se aprecia que estos adoptan una duración irregular dentro de algunas secuencias de los esquemas creciente y decreciente (no en el caso de los pulsos regulares).

Los planos que se destacan mediante una colisión cualitativa de finalidad simbólica respecto al tratamiento general de una secuencia, generalmente se destacan en duración. Suelen ser más largos que el resto para permitir mayor tiempo al espectador para realizar su lectura retórica, además de una lectura dramática. Se suelen corresponder con las órdenes o acciones “inmorales” de Miller (o de otros soldados), los motivos de su trauma (heridos, muertos) o sus valoraciones sobre lo que ve. Otros planos que reciben una duración más larga son los que describen la situación o un desplazamiento. Para distinguir el valor de cada uno, en el primer caso el PDV es focalizado.

Lo contrario, el corte a un plano breve o muy breve pretende la sorpresa del espectador. Suelen ser los que presentan explosiones. En este caso, para maximizar su efecto el corte se sincroniza con el sonido de la misma y suele realizarse un salto atrás que magnifique su impacto emocional y dimensión.

Las colisiones cualitativas, es decir, el tipo de contrastes gráficos o sonoros que se dan dentro del tratamiento general de una escena que tienen una finalidad expresiva o simbólica, están también codificadas<sup>327</sup>. No son contrastes con el estilo general definidos de un modo aleatorio o caprichoso, sino que su empleo siempre se produce en las secuencias dirigidas a un mismo fin: acusan la relación de lo presentado con una determinada lectura, buscan el mismo efecto emocional o tienen la misma finalidad a lo largo de todo el episodio. Su aparición siempre se relaciona bien con el tema de la secuencia (las acciones de Miller que se presentan guardan relación con que percibe la experiencia de la guerra como algo traumático donde se disocia la naturaleza moral del hombre de su función militar) o bien señalan que se debe leer su acción desde las emociones que siente o los razonamientos que le surgen (a él fundamentalmente, pero también se pueden aplicar a otros protagonistas).

A continuación se exponen los tipos de colisiones cualitativas que se producen en el episodio, señalando cuál es el tratamiento general de cada esquema gráfico empleado por la secuencia del que se alejan (de ahí que se perciban como un contraste signficante).

⇒ Colisiones en angulación. Frente a angulación levemente contrapicada habitual:

---

<sup>327</sup> Las que tienen únicamente como finalidad acusar la fragmentación con una finalidad rítmica se han descrito en el apartado dedicado a los esquemas estructurales o rítmicos por emplearse en ellos.

- La angulación picada señala acciones “inmorales” que lleva a cabo Miller y que le disocian de su personalidad anterior o lo que hubiera hecho en otro contexto<sup>328</sup>.
  - La angulación a la altura de los ojos señala que en ese momento se activa el trauma del personaje y que se pretende la identificación con su estado emocional<sup>329</sup>.
- ⇒ Colisiones en perspectiva. Frente a la perspectiva lateral (descriptiva), trasera (inmersión) o  $\frac{3}{4}$  (focalizada) que emplea la enunciación del episodio habitualmente:
- La perspectiva frontal busca que el espectador comparta la valoración moral que hace el personaje de una situación. Son siempre planos fijos<sup>330</sup>.
  - Los disparos se producen contra el PDV en los momentos de riesgo para el personaje. Se mancha de sangre, de agua, de barro, etc. Transmite la posibilidad de perder también al portador de “nuestro” PDV: el operador de guerra<sup>331</sup>.
- ⇒ Colisiones en composición. Frente al tratamiento documental en el que los elementos en primer y último término sirven a una reproducción naturalista (por esconderse el “operador tras defensas que le protegen)
- Los elementos del primer y último término de un cuadro adquieren valor significativo en los planos fijos que presentan al personaje en el término central. Traducen simbólicamente el estado emocional del personaje<sup>332</sup>.
- ⇒ Colisiones en focalización. Frente a PDV documental (inmersión o descripción) y focalizado por Miller (identificación) que son habituales en la secuencia.
- Se recurre a PDV subjetivo de alemanes en secuencia J, antes de ser asesinados. Esto permite apreciar la progresiva pérdida de valores del bando norteamericano tras la experiencia de la guerra. El empleo de este PDV provoca compasión por el enemigo. Son personas, no sólo “siluetas” como se los presentó anteriormente.
- ⇒ Colisiones en movimiento de cámara. Frente a los movimientos de cámara en mano, barridos o desplazamientos inestables (inmersión) o panorámicas y desplazamientos estables (descriptivos) que son habituales en la secuencia:
- Los planos fijos permiten detectar que el cuadro, por su perspectiva o composición traduce valoraciones morales de Miller o su estado emocional.

<sup>328</sup> Escenas D (paso de Miller por heridos a los que no socorre), G (retirada de armas a heridos o muertos), I (soldados rematan a cadáver alemán) y J (celebración incendio del búnker, asesinato de soldados que se rinden, muerte de enemigos en trinchera).

<sup>329</sup> Presentación Miller en escena A, fin de episodio evasión Miller en escena C, valoración moral de Miller al final de escena J.

<sup>330</sup> Valoraciones de Miller en escenas C,D, I y J, valoración de Horvath en escena J de acción de los soldados.

<sup>331</sup> Escena A en barcaza, escena B al salir del agua, escena E durante carrera por la arena.

<sup>332</sup> Escena C (plano de Miller por delante de barcaza incendiándose, planos con mar “rojo” al fondo), escena I (plano de pies pasando por delante de Miller) y escena L (plano de Miller por delante de humo).

- Las panorámicas verticales son otro modo de acusar la activación del trauma de Miller. También, por equiparación, permiten traducir el sentimiento de culpa que afecta a otros personajes<sup>333</sup>.

⇒ Colisiones en el tipo de óptica empleada. Frente al uso habitual de la lente normal.

- Se emplea teleobjetivo en aquellos planos que destacan el estado emocional del personaje o que traducen su valoración moral<sup>334</sup>.
- Se emplea el gran angular y se sitúa al personaje muy cerca de cámara provocando que el plano resulte aberrado para indicar la concentración de un personaje y su excesiva tensión<sup>335</sup>.

⇒ Colisiones en la velocidad de progresión de los planos: Frente a la velocidad normal.

- El uso del ralentizado indica la merma de la atención del protagonista por el impacto de un disparo. Transmite su estado de evasión e invita a participar de su proceso emocional y de razonamiento<sup>336</sup>.

⇒ Colisiones en tamaño de los planos: Frente a cambios en tamaño acompañados de cambios de perspectiva.

- Los saltos adelante traducen la progresiva tensión del personaje<sup>337</sup>.
- Los saltos atrás magnifican los sucesos que tienen un gran impacto en él o que se pretenden destacar al espectador (explosiones)<sup>338</sup>.

⇒ Colisiones en tratamiento sonoro. Frente al sonido ambiente descriptivo y diegético, los parlamentos mostrados “en boca de personajes” y la ausencia de acompañamiento musical.

- Tratamiento subjetivo de momentos de evasión de Miller en escenas C y D (sonido de vacío)
- Supresión de sonido ambiente en escena C (señala evasión) y en episodio de Jackson de escena I (sólo se le escucha a él rezar –concentración-).

---

<sup>333</sup> Presentación de Miller en A, plano de Miller poniéndose casco lleno de sangre en C, plano de impotencia de Wade ante herido en F, plano de Horvath guardando cajas en K y plano final de Miller en L.

<sup>334</sup> Episodio de evasión en el que reflexiona sobre lo que ve y momento en el que recupera la determinación de avanzar en escena C, reacción de Miller a asesinato de soldados alemanes en escena J, reacción de Horvath a excesivo tiroteo a trinchera en escena J, por ejemplo.

<sup>335</sup> Plano de Miller al ordenar saltar por la borda en escena A, plano de Jackson antes de disparar a ametralladora en escena I.

<sup>336</sup> Escenas C y D tras explosiones que afectan a Miller.

<sup>337</sup> Desplazamientos de Miller en busca de compañero herido por la playa en escena D, soldados escapan a explosión en escena E.

<sup>338</sup> Miller observa explosión de soldados con lanzagranadas en escena C, Miller sufre explosión en escena C.



- Yuxtaposición de frase “no quiero morir” sobre rostro de Jackson en escena E, traduce pensamiento del personaje..
- Música en fragmento que exige reflexión sobre consecuencias de la guerra en escena L. Acusa motivo del trauma Miller: la muerte de sus hombres a su mando.
- Sonido de percusión que se asemeja a disparos de ametralladora anticipan su momento de evasión en secuencia C.

⇒ Colisiones en tratamiento fotográfico. Frente a opción mayoritaria por tratamiento desaturado y de poco contraste:

- Mayor saturación del rojo en secuencias de intención reflexiva<sup>339</sup>. Señalan el motivo de la secuencia: la muerte de hombres al cargo de Miller o Wade.
- Presencia de estelas blancas o rojas para señalar la relevancia de los fallecidos en combate y el sentimiento de culpa del superviviente de Miller u otros personajes. También anticipa quiénes morirán a lo largo del film<sup>340</sup>.
- Mayor contraste en los planos que destacan acciones u órdenes que Miller percibe como “inmorales” y que le disocian de quién es<sup>341</sup>.
- Presencia de iris en el marco de la imagen para señalar su determinación de lograr un objetivo<sup>342</sup>.

⇒ Transiciones de uso expresivo: Frente a las transiciones por corte, el cierre a negro diegético que se produce al introducirse el “operador de guerra” en el agua al final de la escena A da a entender que “nuestro” PDV ha muerto. Genera tensión y actualiza la presencia del operador.

A partir de esta descripción de la secuencia según su empleo de esquemas significantes de todo tipo, y de la variación de estos en su persecución por la transmisión de una determinada visión de la guerra (motivo temático) o las emociones del personaje, se puede apreciar cómo la planificación y el montaje del episodio dirigen la trayectoria emocional y el razonamiento del espectador. La secuencia parte de transmitir una sensación colectiva de la guerra para después, a partir de la llegada de Miller a la orilla, hacer al espectador compartir la experiencia particular del protagonista. Ya desde antes se la ha hecho adoptar la forma del operador de guerra al percibir que la cámara se manchaba de sangre por efecto de los disparos, que se

<sup>339</sup> Yuxtaposición de escena B, evasión de secuencia C, toda la escena D, episodio de Wade en escena F, visión de los cadáveres de escena L.

<sup>340</sup> Aparecen estelas en las escenas D (segunda evasión de Miller), G (marcada por el tema de la muerte), I (para señalar el número de muertos que ha conllevado la orden de Miller) y J (señala motivo de asesinato de alemanes – venganza- o la muerte de estos –roja-).

<sup>341</sup> Escena D, escena G y escena I.

<sup>342</sup> Plano de la escena C en el que ordena avanzar, plano de la escena D en el que ignora la muerte de un soldado frente a él, pero exige el avance de un batallón para que le apoye.

mojaba al entrar en el agua o que evitaba los tiros. Su tratamiento documental no sólo es un recurso estilístico, sino que lo maneja “alguien” que está ahí y que padecerá junto a Miller su traumática experiencia. Como nosotros.

También se puede apreciar cómo su mensaje no se traduce explícitamente por diálogo (aunque se den “pistas” en la secuencia I). Esto no se hará específicamente hasta la secuencia 18. La forma del discurso es en esta secuencia lo que se responsabiliza de la expresión de su idea central y de afectar al espectador de tal manera que se comprometa con el protagonista hasta el final del film (no se sabe nada de él, ni tan siquiera su nombre hasta mediada la secuencia). Y para ello, el contraste, los esquemas y su diseño en torno a una idea o emoción, son sus estrategias fundamentales.

Se puede apreciar en el análisis de la secuencia que se repiten muchos esquemas habituales en el film. A nivel estructural se basa en que las sorpresas son idénticas para espectador y personajes y en que las yuxtaposiciones encierran un sentido poético o reflexivo. A nivel rítmico se opta fundamentalmente por un esquema focalizado. Los esquemas gráficos y colisiones cualitativas más habituales en el film también se emplean aquí.



# BLACK HAWK DOWN



## 6.1. conclusiones al macroanálisis de *Black Hawk derribado*

### 6.1.1. Sinopsis

Durante un agravamiento de la crisis en Somalia que impide incluso la llegada a la población civil de la ayuda internacional, Estados Unidos envía a sus cuerpos militares de élite (*rangers*, *deltas* y SOAR) a apresar a Mohamed Farrah Aidid y su milicia, que han tomado el control de Mogadiscio. Su intervención debe asegurar el orden en la capital. Tras seis meses sin conseguir objetivo alguno, Washington insta al general Garrison a que obtenga algún resultado.

El 2 de octubre de 1993 tienen lugar varios sucesos importantes. El primero es la detención de Atto, un contrabandista que surte de armas a la milicia de Aidid. Hoot, un *delta* experimentado y acostumbrado al riesgo, localiza al colaborador de Aidid y facilita su detención en campo abierto mediante una emboscada en helicóptero. Al mismo tiempo, un joven soldado, Blackburn, de tan solo 18 años, llega emocionado al campamento para formar parte del cuarto batallón de *rangers*. Esa misma noche el teniente Beales, oficial del cuarto pelotón, sufre un ataque epiléptico y, al día siguiente, el sargento Eversmann le sustituye en el mando.

El 3 de octubre, un espía local que colabora con el ejército norteamericano informa de una reunión entre el principal consejero político de Aidid y otros colaboradores. Garrison decide actuar para ofrecer por fin algún resultado a los responsables políticos. Reúne a los líderes al mando y les expone la misión. Ésta se llevará a cabo esa misma tarde (a las 3:45 PM). Los *deltas* –liderados por el sargento Sanderson– descenderán en helicóptero al mercado de Bakara (territorio hostil dominado por la milicia) y realizarán la detención de los asistentes a la reunión; los pelotones de *rangers* – liderados por el capitán Steele– asegurarán un perímetro alrededor de la ubicación de la reunión, y el coronel McKnight liderará el convoy de *humvees* que trasladará a los detenidos al campamento. El general espera que la intervención dure una hora e indica a sus hombres que habrán de participar de las normas de combate propias de una misión humanitaria, en la cual los efectivos no pueden disparar hasta no ser atacados.

McKnight critica el diseño de la misión a sus superiores (Harrell y Mathews). Considera que irrumpir en el mercado de Bakara a la hora elegida es un suicidio, y deja muy claro que considera que los responsables del diseño de la misión (sus interlocutores) no han considerado el riesgo que ésta entraña por observar su desarrollo cómodamente desde el aire. Augura que el combate en tierra será un infierno pero asume su cometido.

Paralelamente Grimes, un soldado que nunca ha participado en el combate aunque haya estado presente en cada guerra desde la Tormenta del desierto, debe abandonar sus tareas

burocráticas y partir al frente, dado que un compañero (Sizemore) ha sufrido un accidente trivial por el que le han escayolado un brazo.

Smith (un soldado del cuarto pelotón, amigo íntimo de Eversmann), Blackburn y otros miembros del cuerpo de *rangers* están impacientes por comenzar la misión. Grimes se encuentra nervioso ante su primer combate, Eversmann comparte el mismo estado de ánimo por no haber disparado nunca y ser la primera vez que se responsabiliza de coordinar la misión y mantener con vida a su pelotón.

Llega el momento de prepararse para la misión. Eversmann alienta a sus soldados de forma protocolaria pero su estilo de liderazgo es humano: verdaderamente se preocupa por las personas que tiene a su cargo. Los soldados realizan una pobre preparación del material que portarán en la misión: dejan atrás las gafas de visión nocturna (puesto que dan por seguro que volverán antes del atardecer) y retiran las protecciones de sus chalecos (para evitar el peso excesivo en una misión tan breve). En espera de que el espía local identifique el lugar de la reunión al ejército norteamericano, Eversmann conversa con Hoot para tranquilizarse. Eversmann es un idealista que piensa que su acción podría cambiar las cosas en Somalia, Hoot sin embargo no se rige por imperativos políticos o sociales, sino por la moralidad y el pragmatismo (considera que su labor es proteger a sus compañeros y conseguir finalizar la misión con vida). Al llegar la hora señalada todos los cuerpos parten hacia Mogadiscio.

La milicia, que ha recibido la noticia de la acción inminente, se prepara para evitar la intervención norteamericana. A la hora señalada (3:42 PM) *deltas* y *rangers* descienden de los helicópteros y cumplen el cometido asignado. Los *deltas*, liderados por Sanderson y Hoot, detienen a todos los simpatizantes de Aidid que se encuentran en el lugar señalado por el espía. El cuarto pelotón de Eversmann desciende del helicóptero para asegurar el perímetro cuando el disparo de un lanzagranadas de la milicia provoca una maniobra que hace que caiga Blackburn desde una gran altura. Eversmann solicita a Steele un dispositivo de evacuación sanitaria para el novato pero éste le es denegado y deben cargar con Blackburn hasta el lugar de la reunión para que el convoy de Struecker lo traslade al campamento junto con los prisioneros. Una vez conseguido, los *rangers* recuperan su posición prevista (su labor es asegurar el perímetro del lugar de la reunión).

El convoy de *humvees*, asegurado por Hoot, retorna al campamento. En su trayecto un intenso tiroteo provoca la muerte del soldado Pilla. Hoot consigue contener el tiroteo y permite que el convoy llegue a su destino. Al mismo tiempo la milicia logra abatir mediante un lanzagranadas el *black hawk* de Wolcott (que transportó al cuarto pelotón).

Este hecho provoca que el bando norteamericano pierda la iniciativa y se altere la misión inicial: El cuarto pelotón deberá acudir a la zona de impacto del helicóptero y asegurar la zona. Nelson y Twombly, dos de sus soldados, quedan cubriendo la retaguardia hasta que los *humvees* de McKnight terminen de cargar prisioneros y les recojan. Paralelamente Steele, Sanderson y McKnight acuerdan una estrategia para asegurar la zona de impacto. Steele y Sanderson se ven obligados a trabajar juntos (aunque rivalizan). McKnight trasladará el convoy a la zona de impacto para recoger a los heridos o fallecidos. Wex será quien los asegure.

En la zona de impacto, Busch -uno de los tripulantes del helicóptero-, mantiene la posición ante una dura ofensiva de la milicia. Los pilotos han muerto y el resto de tripulantes se encuentran gravemente heridos e incapacitados para combatir. Desde el puesto de mando el general Garrison y Cribbs, que han estado observando todo el desarrollo de la misión gracias a las cámaras de los helicópteros, divisan cómo una gran multitud de milicianos se dirige a la zona de impacto. El pelotón de Eversmann y el de Steele y Sanderson se apresuran por asegurar la zona. Nelson y Twombly son abandonados por McKnight que, ante la fuerte resistencia que encuentran en su trayecto, no puede detenerse a recogerlos. El grupo de Eversmann también sufre varios tiroteos. Yurek, uno de los miembros de su batallón, pierde al grupo y debe esconderse en una escuela.

El trayecto de McKnight resulta muy duro ya que los milicianos le disparan desde todas partes. Su indignación con Harrell y Mathews es creciente; no sólo han diseñado una misión imposible de realizar, sino que son incapaces de guiarle desde el aire debido a un mal sistema de comunicación. Paralelamente, el convoy de Struecker llega al campamento. Allí se atiende a Blackburn (gravemente herido) y se honra el cuerpo de Pilla. Al mismo tiempo Nelson y Twombly deciden aproximarse a la zona de impacto a pie en vista de que nadie les ha recogido. Durante un tiroteo Nelson queda sordo.

Eversmann y sus hombres deben asegurar la zona de impacto, ya que los médicos determinan que pueden evacuar a Busch pero que necesitan estabilizar a los heridos en el interior del helicóptero hasta que llegue el convoy de McKnight. Pero éste se retrasa, ya que muchos de sus hombres resultan heridos y Wex muere. En su lugar, se solicita al piloto Durant que asegure la zona de impacto desde el aire pero el disparo de un lanzagranadas de la milicia impacta en su cola provocando que caiga una segunda aeronave a mucha distancia de la primera.

El nivel de resistencia de la milicia es tan intenso que Steele debe permanecer a resguardo por el gran número de heridos y fallecidos que se cuentan entre sus filas (han herido a Ruiz y dos



soldados más han sido abatidos). Sanderson, tras enfrentarse a Steele y discutir sus órdenes, se lleva a Grimes a la zona del primer impacto para colaborar con Eversmann. Grimes traba una relación fraternal con Sanderson conforme sobrevive a varias explosiones y sea éste quién le ayude a superar su miedo al combate mientras el resto se burla de su nula experiencia.

El piloto Durant despierta tras el impacto de la segunda aeronave. Dos *deltas*, Gordon y Shughart, solicitan descender para socorrerle. Ante el miedo a perder una tercera aeronave, no se lo permiten. En el campamento, Struecker organiza la vuelta de los *humvees*. Thomas (uno de los soldados que vivió la muerte de Pilla) no quiere volver. Finalmente, tras los argumentos convincentes de Struecker, Thomas reúne el valor para ir.

En la ciudad Nelson y Twombly encuentran a Yurek y se dirigen hacia el helicóptero caído. El cuarto pelotón está ahí en espera de la llegada del convoy de McKnight. Sanderson y Grimes van en la misma dirección. Grimes destruye su primer lanzagranadas y sobrevive a una nueva explosión.

Ante la multitud que se aproxima a la zona de impacto de Durant, Gordon y Shughart vuelven a solicitar permiso para asegurar la aeronave desde tierra. En este caso Garrison y Harrell aceptan. Al mismo tiempo, el convoy de McKnight decide regresar al campamento debido al elevado número de heridos que transportan y las dificultades de acceso a la zona de impacto. Durant es rescatado por Gordon y Shughart, quienes le depositan a cubierto en un edificio mientras ellos aseguran la aeronave.

A las 4:54 PM los *rangers* se desilusionan al escuchar por radio la autorización al retorno de los *humvees* de McKnight al campamento. Al mismo tiempo, Gordon y Shughart mueren a manos de la milicia y sus cuerpos sin vida son manteados y profanados por una multitud enloquecida. Seguidamente la multitud encuentra a Durant y trata de acabar con él. En ese momento uno de los líderes de la milicia reclama el prisionero en nombre de Aidid.

Garrison ordena a Cribbs que solicite la intervención del décimo de montaña y del ejército paquistaní de la ONU. Cribbs anticipa que muy posiblemente estos no quieran colaborar en el rescate puesto que no se les ha informado de que la misión iba a tener lugar. Mientras, el convoy de Struecker no encuentra forma de acceder a la zona de impacto del segundo helicóptero. Hoot solicita poder desplazarse hasta allí a pie, cosa que le es autorizada.

A las 5:50 PM Sanderson comunica a Eversmann su llegada al perímetro de la zona de impacto. Nelson, Twombly y Yurek también comunican que cruzarán hasta la posición del cuarto pelotón. Durante la operación unos milicianos disparan a Twombly. El soldado Smith interviene para protegerle y resulta herido fatalmente. Rápidamente el médico del pelotón y

Eversmann tratan de estabilizarle. Al no ser esto posible, Eversmann solicita una evacuación sanitaria por aire a Steele. Se le deniega porque no se pueden exponer a perder más naves y porque en su posición también tienen muchos heridos (entre ellos Ruiz). Deberán esperar a la vuelta del convoy de McKnight.

Hoot llega al segundo helicóptero abatido. Únicamente encuentra el casco de uno de sus compañeros, así que da por hecho que han muerto o sido secuestrados. Vuelan el helicóptero y se dirigen a la primera zona de impacto.

Cribbs consigue que el décimo de montaña (ONU) acceda a colaborar en la evacuación, pero retrasan su ejecución dos horas por no haber sido informados con anterioridad del ataque. Garrison considera esto inaceptable e insta a que se realice cuanto antes. Mientras, el captor de Durant trata de negociar su intercambio por otros prisioneros pero éste se niega a ello.

Al no ser autorizada la “evasan” de Smith, el médico y Eversmann se ven obligados a operarle *in situ*. La intervención no sale bien. Smith continúa vivo pero en estado crítico, y su única esperanza es la llegada del convoy. En ese momento la milicia ataca la posición. Gracias a la aparición de Hoot y a su sigiloso ataque facilitado por las gafas de visión nocturna, se anula la acción de la milicia.

Garrison ordena que los *rangers* y *deltas* que se encuentran en la zona de impacto señalicen las posiciones enemigas con lámparas estroboscópicas para que los helicópteros puedan asegurar la zona mientras el décimo de montaña liderado por McKnight accede por tierra con los *humvees*.

A las 11:23 PM Smith muere. Eversmann se siente responsable de ello. Hoot le calma y le dice que ya tendrá tiempo de pensar después porque ahora debe tratar de sacar de ahí a sus compañeros y volver a casa. En ese momento llegan los helicópteros y Eversmann logra señalar la posición enemiga con la ayuda de Hoot. Al mismo tiempo, el convoy de McKnight llega a la posición de Steele, y Eversmann y Hoot deben aguantar un último combate con la milicia antes de ser rescatados.

Esto ocurre a las 2:45 AM. Sanderson, Steele, Cribbs y McKnight organizan la evacuación. Steele decide que sus *rangers* escoltarán el convoy. Mientras, se intenta recuperar el cuerpo sin vida del piloto Wolcott. Garrison autoriza que se mantenga la posición hasta que se extraiga el cuerpo, ya que como reza el credo de los *rangers*: “nosotros no dejamos a nadie atrás”. Esto no se consigue hasta el día siguiente a las 5:45 AM.

Una vez el convoy ha podido salir de la zona de impacto (donde continúan los tiroteos) Steele solicita que dejen que los *rangers* suban al convoy. Ante la cantidad de heridos y muertos, un

soldado de la ONU les indica que suban al techo. Esto, que es demasiado peligroso, es rechazado por *rangers* y *deltas* que optan por cubrirse con los vehículos e ir a pie. El convoy no tarda en alejarse de ellos y deben resistir varios combates más hasta lograr salir de la ciudad.

A pie, agotados después de casi un día entero de combate, logran llegar al estadio olímpico al que se dirigían los *humvees*. Una multitud de civiles les agradece su labor a la entrada. En su interior el panorama es desolador: numerosos cadáveres y heridos se acumulan. Grimes y McKnight ven curadas sus heridas, Steele visita a Ruiz quien se encuentra en estado crítico, Garrison limpia la sangre del suelo del hospital de campaña intentando eliminar su sentimiento de culpa, y Hoot vuelve a Mogadiscio puesto que aún hay soldados retenidos allí (entre ellos Durant). Días después, Eversmann se despide del cadáver de Smith y reconoce que la guerra le ha cambiado y que ahora comprende lo que verdaderamente significa “ser un héroe”.

Finalmente se resume el desenlace de la operación: murieron 19 norteamericanos y miles de civiles. Durant fue liberado unas semanas después y el presidente Clinton retiró las tropas de Mogadiscio visto el resultado de la operación. Aidid fue detenido varios años después. Garrison aceptó la responsabilidad por el resultado de la misión.

### 6.1.2. Escaleta

Sec.1. Prólogo

#### **2 octubre**

Sec.2. Ataque de la milicia de Aidid al centro de ayuda humanitaria de Cruz Roja. Eversmann y los rangers lo ven.

Sec. 3. Hoot vigila a Atto a su salida de su cuartel en el mercado de Bakara

Sec. 4. Detención de Atto

Sec. 5. El general Garrison interroga a Atto

Sec.6. Cribbs insiste en la necesidad de dar una respuesta a Washington.

Sec. 7. Wolcott despega en busca de Hoot con los deltas a bordo

Sec. 8. El helicóptero de Wolcott se cruza con el de Durant sobre la playa

Sec.9. Grimes completa la ficha personal de Blackburn

Sec.10. Wolcott y los deltas recogen a Hoot en la playa

Sec. 11. Grimes lleva a Blackburn a presentarse ante Eversmann

Sec 12. A Hoot se le ocurre cazar jabalíes para llevar cena al campamento base

Sec. 13. Enfrentamiento de Steele con Hoot y Sanderson por la barbacoa de jabalí

Sec. 14. Los soldados se entretienen por la noche

#### **3 octubre, 5:45AM**

Sec. 15. Rezos musulmanes al amanecer

Sec. 16. Con la repatriación de Beales, Eversmann se hace cargo del pelotón de rangers

Sec. 17. El espía local trata de averiguar la localización de una reunión de la milicia de Aidid

Sec. 18. El general Garrison informa a deltas y rangers de su nueva misión

Sec. 19. McKnight se queja a Harrell y Mathews del diseño de la misión

Sec. 20. El espía pone una señal en el techo de su taxi

Sec. 21. Smith pregunta a Eversmann si ya sabe algo de la misión. Eversmann se lo cuenta

Sec. 22. Grimes recibe la noticia de que tendrá que ir al frente

Sec. 23. Rangers y Deltas se preparan para el combate

Sec. 24. El espía va en camino de señalar el edificio

Sec. 25. Shughart llama por teléfono a su mujer, se despide en el contestador

- Sec. 26. Eversmann conversa con Hoot sobre la misión
- Sec. 27. El espía local se detiene cerca de la localización de la reunión
- Sec. 28. McKnight da las últimas instrucciones a sus hombres antes de partir
- Sec. 29. El espía da la señal: ya conocen el lugar de la reunión y podrá comenzar la misión
- Sec. 30. Rangers y deltas despegan hacia el combate. Los simpatizantes de la milicia la ponen sobre aviso
- Sec. 31. La milicia se prepara mientras los helicópteros llegan a la playa
- Sec. 32. Los helicópteros sobrevuelan el océano (quedan dos minutos para comenzar la incursión)
- Sec. 33. Los helicópteros se aproximan a Mogadiscio, las calles están tomadas por la milicia: sabían que venían
- Sec. 34. Queda un minuto para aterrizar
- Sec. 35. La muchedumbre de las calles se esconde al paso de los humvees y con el aterrizaje del primer helicóptero

### **3:42 PM**

- Sec. 36. Fase 1 de la misión. Los deltas descienden del helicóptero y toman el lugar de la reunión. Los rangers comienzan el descenso.
- Sec. 37. Caída de Blackburn del helicóptero
- Sec. 38. Comienza un fuerte tiroteo durante el traslado en camilla de Blackburn.
- Sec. 39. Los Deltas solicitan que se pase a la siguiente fase de la operación (recogida de prisioneros). Mientras, los rangers trasladan a Blackburn
- Sec. 40. McKnight llega al lugar de recogida, ve el cuerpo de Blackburn. Los deltas cargan en los humvees a los prisioneros y el cuerpo del "novato". Grimes vive su primera explosión
- Sec. 41. Los rangers tratan de detener un tiroteo. Un helicóptero cubre su posición y los casquillos calientes caen sobre Eversmann
- Sec. 42. McKnight solicita evacuación sanitaria para Blackburn. Hoot protegerá los humvees de vuelta al campamento base
- Sec. 43. Los humvees tratan de salir de Mogadiscio. Pilla muere. Hoot contiene el tiroteo permitiendo que lo logren
- Sec. 44. La milicia dispara y derriba el black hawk de Wolcott
- Sec. 45. Garrison toma el mando y ordena que los helicópteros y el personal de tierra acuda a socorrer a los tripulantes del Súper 6-1 derribado. "hemos perdido la iniciativa".

Sec. 46. Nueva misión: proteger el black hawk. Steele ordena a Eversmann que vayan a la zona de impacto, Eversmann se lo comunica a sus hombres. Twombly y Nelson se quedan cubriendo la retaguardia

Sec.47. El escuadrón de Eversmann repele un ataque de la milicia con la ayuda de los helicópteros

Sec. 48. Steele, McKnight, Sanderson y Wex acuerdan la estrategia que tomarán para asegurar la zona de impacto y evacuar a los heridos y detenidos

Sec. 49. Steele y Sanderson dirigen a su batallón a la zona de impacto. Grimes vive otra explosión, Sanderson le orienta.

Sec. 50. McKnight comienza el traslado del convoy al campamento

Sec. 51. Nelson ve los humvees alejarse y se da cuenta de que se han olvidado de recogerlos

Sec. 52. Garrison y Cribbs observan cómo numerosos civiles se aproximan a la zona de impacto. Garrison ordena que el cuarto pelotón se dirija inmediatamente hacia allí

Sec. 53. La milicia llega al helicóptero de Wolcott, éste ha muerto. Busch aguanta un tiroteo para proteger la zona de impacto

Sec. 54. En el trayecto, el cuarto pelotón se cruza con un gran número de milicianos, tiroteo de Eversmann

Sec. 55. Yurek se esconde en una escuela y consigue salir ileso del ataque de un niño y su padre

Sec. 56. McKnight discute con Harrell porque requiere una ruta mejor para salir de la ciudad y existen problemas de retardo en las comunicaciones. Sizemore escucha su discusión por radio en el campamento base

Sec. 57. El convoy de Struecker consigue llegar al campamento. Los soldados ven los cuerpos de Blackburn y Pilla.

Sec. 58. Un helicóptero lleva a cabo la evacuación de Busch. Eversmann coordina por radio la creación de un perímetro de seguridad. Pide “evasan” a Steele, se la deniegan por ser peligroso, han de esperar al convoy de McKnight

Sec. 59. El convoy de McKnight encuentra mucha resistencia. Harrell no encuentra una ruta mejor. Mueren Wex y otro soldado. Se aproximan a la zona del impacto

Sec. 60. Nelson y Twombly deciden acercarse a la zona de impacto. Tras un tiroteo Nelson se queda sordo

Sec. 61. Una nave de evacuación tiene dificultades para bajar a los médicos en rescate de los tripulantes del *black hawk* derribado.

Sec. 62. Eversmann pide informe a los médicos del estado de los tripulantes del helicóptero. No pueden extraerlos. Se ordena al *black hawk* de Durant que asegure la zona desde el aire

Sec. 63. La milicia derriba el helicóptero de Durant

Sec. 64. Steele y Sanderson discuten por el mando. Sanderson irá a la zona de impacto y se lleva a Grimes. Steele permanecerá con los heridos en espera de convoy

Sec. 65. Durant despierta tras el impacto, se aproxima una muchedumbre hacia él. Gordon y Shughart solicitan descender del helicóptero para socorrerle. Mathews no lo permite

Sec. 66. Struecker reúne a su pelotón para volver a la ciudad. Sizemore quiere ir. Thomas no. Struecker le dice que no abandonan a nadie. Se arman y el convoy parte. Thomas finalmente reúne el valor para ir

Sec. 67. Nelson y Twombly se dirigen a la zona de impacto. Yurek también. Casi se tirotean entre sí. Se reúnen y parten juntos hacia el helicóptero

Sec. 68. El cuarto pelotón de Eversmann regresa a la zona a cubierto

Sec. 69. Cribbs resume situación a Garrison. El único que puede acceder a la zona de impacto es el pelotón de Sanderson

Sec. 70. Sanderson y su pelotón aguantan un tiroteo. Grimes se expone a una nueva explosión, pero en este caso es capaz de acabar con unos milicianos con un lanzagranadas. Sobrevive a una explosión. Sanderson se alegra

Sec. 71. Una multitud se aproxima a la zona de impacto de Durant. Gordon y Shughart vuelven a solicitar descender a tierra. Son los únicos que pueden protegerlo. Garrison acepta. Harrell lo autoriza.

Sec. 72. McKnight trata de abrirse paso por Mogadiscio pero la resistencia continúa. Matan a varios de sus hombres. Su conductor y él resultan heridos al deber dar la vuelta por indicación de Harrell

Sec. 73. Durant resiste con dificultad el masivo ataque de la milicia. Gordon y Shughart aterrizan y consiguen rescatarlo. Le depositan en el interior de un edificio y vuelven a tratar de contener el tiroteo. Durant se queda solo con un arma sin poder moverse

Sec. 74. McKnight ha de retornar a la base para rearmarse y dejar a los heridos y muertos que transporta. No están en condiciones de continuar. Garrison lo autoriza

#### **4:54 PM**

Sec. 75. El cuarto pelotón se desmoraliza al escuchar que los humvees vuelven a la base. Eversmann trata de tranquilizarlos y de mantener su liderazgo

Sec. 76. Gordon y Shughart protegen el helicóptero de Durant. La resistencia es feroz y Gordon muere.

Sec. 77. Garrison ordena solicitar ayuda de los cascos azules de la ONU para extraer a los soldados y llevarlos al estadio (que está fuera de la zona hostil)

Sec. 78. Shughart trata de resistir, pero finalmente muere. La multitud enloquece y mantean su cadáver. Mientras, Durant es encontrado por la masa, pero el miliciano de gafas de sol detiene la paliza reclamando el prisionero para Aidid

Sec. 79. McKnight llega al campamento base

Sec. 80. El convoy de Struecker no puede llegar a la zona de impacto de Durant debido a las barricadas. Hoot pide permiso para desplazarse a pie y se lo conceden

### **5:50 PM**

Sec. 81. Sanderson se pone en contacto con Eversmann para coordinar su toma de posición.

Sec. 82. Nelson, Twombly y Yurek llegan a la zona de impacto. En su trayecto Smith protege a Twombly y resulta herido

Sec. 83. Eversmann y el médico tratan de socorrer a Smith

Sec. 84. Steele alienta a Ruiz que se encuentra malherido. Eversmann solicita “evasar”. Steele la solicita a Harrell y éste a Garrison. La deniegan porque no se pueden arriesgar más naves. Eversmann, frustrado, vuelve a colaborar en las labores médicas

Sec. 85. Hoot y su equipo de deltas se dirigen a pie a la zona de impacto de Durant. Echan a unos civiles que están en el helicóptero. Hoot encuentra el casco de Gordon pero no su cuerpo. Vuelan el helicóptero

Sec. 86. Cribbs le comunica a Garrison que el décimo de montaña (ONU) tardará al menos dos horas en salir. Garrison exige que partan

Sec. 87. El captor de Durant pide que negocie un rescate. Durant se niega. Discurso de la milicia acerca de la ilegitimidad de la acción norteamericana.

Sec. 88. Eversmann y médico operan a Smith. No sale bien, pero sobrevive

Sec. 89. La milicia ataca la posición de Sanderson y Grimes y la de Eversmann.

Sec. 90. Hoot acaba con el problema liquidando al líder de la milicia

Sec. 91. Garrison ordena que el personal de tierra marque con lámparas estroboscópicas la posición enemiga. Los helicópteros abrirán fuego cuando se les ubique.

Sec. 92. En el estadio paquistaní, Cribbs coordina la partida de los humvees de la ONU. Le dice a McKnight que no hace falta que vaya. McKnight desobedece sus órdenes y dirige la partida del convoy.

### **11:23 PM**

Sec. 93. Muerte de Smith

Sec. 94. Hoot anima a Eversmann tras la muerte de Smith

Sec. 95. Llegan los helicópteros. Eversmann deberá señalar la posición del enemigo con una linterna estroboscópica. Lo consigue con la ayuda de Hoot. El helicóptero liquida a los enemigos.

Sec. 96. McKnight llega a la posición de Steele. Eversmann y sus rangers aguantan la resistencia

### **2:05 AM**

Sec. 97. McKnight llega a la posición de Eversmann. Plan de huida. Tratan de abrir el helicóptero y extraer a Wolcott, pero es imposible. Estarán ahí hasta que lo saquen



#### **4 octubre, 5:45 AM**

Sec. 98. El convoy deja Mogadiscio. Hoot y sus hombres vuelan los restos del *black hawk*. No hay sitio para los protagonistas en los vehículos de evacuación (Eversmann, Steele, Hoot, Sanderson y otros). Deciden ir a pie cubiertos por los vehículos. Estos los dejan atrás. Sobreviven a un último tiroteo y, agotados, logran salir de Mogadiscio

Sec. 99. El grupo de soldados se aproxima al estadio. Una multitud agradecida les vitorea

Sec. 100. Entrada de los protagonistas en el estadio (interior)

Sec. 101. McKnight y Grimes son atendidos por el médico.

Sec. 102. Garrison ayuda en lo que puede en el hospital de campaña

Sec. 103. Steele va a visitar a un malherido Ruiz

Sec. 104. Hoot se prepara para regresar e impide que Eversmann también lo haga. Explica qué significa estar en el ejército para él

#### **(elipsis indefinida)**

Sec. 105. Eversmann se despide de Smith

Epílogo

### 6.1.3. Estructura y nivel de fragmentación

La película es una adaptación de la novela homónima del periodista Mark Bowden, editada en 1999. Anteriormente, el relato del combate en Mogadiscio de 1993 había sido publicado por el mismo autor en forma de crónica de guerra *a posteriori* en *The Philadelphia Enquirer*. La relación del film con los textos precedentes determina su estructura narrativa.

Tras un prólogo en el que unos rótulos de tono periodístico introducen el contexto sociopolítico de Somalia, la película presenta una narración clásica en tres actos (planteamiento, nudo y desenlace). Un epílogo, resume las consecuencias de la misión mediante el mismo tipo de rótulos con el que se inició el relato. La estructura del film articula así una visión cerrada del pasado, una determinada lectura de la Historia, y mediante su marco periodístico la película trata de adecuarse a un tono documental.

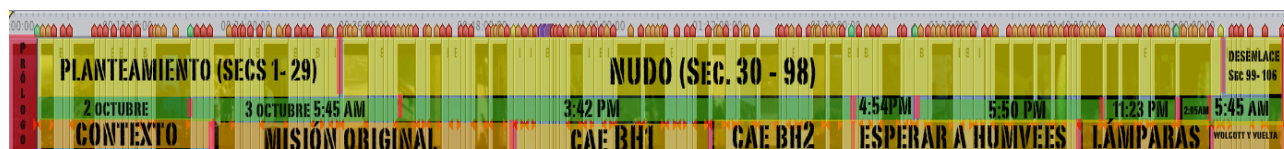
La estructura de la trama se divide en capítulos anclados a la cronología de los acontecimientos y alterna continuamente entre las situaciones de los personajes involucrados. Los rótulos que identifican la hora a la que sucedieron los acontecimientos y el hecho de que los relatos individuales de los protagonistas se entrelacen mediante el montaje alterno acusan la presencia del autor implícito, que como cronista del combate, actúa como agente estructurador de los testimonios individuales y los ancla al tiempo en el que los hechos tuvieron lugar.

Cada uno de estos capítulos se subdivide al mismo tiempo en episodios regidos por la fase de la misión en la que se encuentran los protagonistas<sup>343</sup>. La escasa manipulación temporal de los sucesos que se incluyen en cada uno (no existen elipsis entre episodios, el relato por lo general es “minuto a minuto”) pretende que se comprenda de modo claro el avance de la trama, pero fundamentalmente lo que consigue es que su progresión se perciba de un modo fiel<sup>344</sup>. Esto facilita la comprensión del relato como un “hecho real” y dota de veracidad a la reproducción fílmica. El cineasta se esconde bajo la apariencia del “cronista”.

---

<sup>343</sup> Estos se enumeran en el gráfico posterior. La división por actos aparece señalada en amarillo, los capítulos se señalan en verde y los episodios en naranja (según la fase de la misión). A continuación se detallan los capítulos y episodios.

<sup>344</sup> Durante el acto “3:42 PM” se dedican 45 minutos a la presentación una serie de sucesos que duraron 1 hora en la misión original.



- ⇒ Prólogo: secuencia 1. Presentación del *status quo*
- ⇒ Planteamiento: Secuencias 2 a 29.
- ⇒ Capítulo “2 de octubre”: Secuencias 2-14. Contexto sociopolítico y dramático. Presentación de la milicia, detención de Atto, presentación de personajes principales (Eversmann, Hoot, Steele, Sanderson, Garrison, Grimes y Blackburn) y secundarios.
- ⇒ Capítulo “3 de octubre 5:45 AM” : secuencias 15-35<sup>345</sup>. Presentación de la misión, preparación de la misma. Presentación de McKnight.
- ⇒ Desarrollo o nudo: Secuencias 30 a 98.
  - Partida a Mogadiscio y preparación de la milicia (secuencias 30-35 de capítulo “3 de octubre 5:45 AM”)
- ⇒ Capítulo “3:42 PM”: secuencias 36 a 74.
  - Ejecución de la primera fase de la misión (deltas detienen a líderes milicia) y algunos rangers toman su posición. Accidente Blackburn.
  - Cambio en la misión debido a derribo de *black hawk* (Wolcott): hay que llegar a zona de impacto
  - Cambio en la misión por derribo *black hawk* (Durant): hay que asegurar también esta posición
- ⇒ Capítulo “4: 54 PM” : secuencias 75-80. Cambio en la misión: el convoy no puede recoger a soldados desplegados, estos deben esperar y asegurar sus posiciones. Se pretende obtener colaboración de la ONU para la extracción.
- ⇒ Capítulo “5:50 PM”: Secuencias 81-92. Continúa la espera a los *humvees*. Cambio en la misión: deben señalizar con lámparas estroboscópicas las posiciones enemigas.
- ⇒ Capítulo “11:23 PM”: Secuencias 93-96. Eversmann señala posición del enemigo.
- ⇒ Capítulo “2:29 AM”: secuencia 97. Cambio en la misión: deben extraer a Wolcott del *black hawk*
- ⇒ Desenlace: secuencias 98-106
- ⇒ Capítulo “5:45 AM”: Secuencias 98-100. Deben regresar a pie
- ⇒ Elipsis: 101-104. Llegada al campamento y reencuentros entre protagonistas
- ⇒ Epílogo: secuencias 105 y 106. Reflexión del protagonista y cierre periodístico

<sup>345</sup> Este capítulo se extiende al segundo acto.

La narración se presenta focalizada por los protagonistas. De este modo la estructura elegida no sólo sirve para realizar una reproducción fiel del acontecimiento histórico, sino que compone una imagen múltiple de éste al combinar diferentes perspectivas del mismo. Su planteamiento coral focalizado invita al espectador a “encarnar” a cada uno de los protagonistas y delega su valoración del suceso en su experiencia compartida. Así, su organización narrativa no sólo resulta fiel a lo factual, sino que permite al espectador acceder a la dimensión emocional del combate durante dos horas y media. Su estructura abandona el realismo periodístico por el hiperrealismo ya que ofrece al espectador la sensación completa de la guerra.

Este planteamiento recuerda al de los videojuegos cooperativos. La subdivisión en episodios regidos por las fases de la misión y los cambios de focalización a los que se ve sometido el espectador a lo largo de la película llevan a que este asuma el “avatar” de diferentes personajes y a enfrentarse a cada misión desde su piel. Además, la película desarrolla los elementos narrativos del mismo modo que un videojuego de guerra. Al espectador se le da la información necesaria para conocer el contexto, la misión y sus “avatares”, pero la sensación del film se construye fundamentalmente a través de la participación vicaria del espectador en el combate.

Dedica muy poco metraje a situar el contexto sociopolítico o a caracterizar al enemigo (10 minutos<sup>346</sup>); del mismo modo en las secuencias introductorias de los videojuegos se presenta esquemáticamente la situación y al contrario. En tan sólo 33 minutos dispersos a lo largo del film<sup>347</sup> la narración se centra en la caracterización y el arco dramático de los treinta y un personajes del relato (siendo poco importante el tiempo dedicado al desarrollo dramático de cada uno por su elevado número de protagonistas) y una hora y media se dedica a la misión (que constituye también el objeto narrativo fundamental de los videojuegos bélicos). En esa parte del metraje, se emplean 26 minutos para explicar la misión original, la preparación de la misma, o a su modificación en base a acontecimientos imprevistos<sup>348</sup> y 59 minutos reproducen el combate en las calles de Mogadiscio<sup>349</sup>. Las secuencias de acción ocupan un 45% del total de

---

<sup>346</sup> secuencias 1-6 y 87

<sup>347</sup> secuencias 7-14, 23, 25, 26, 57, 75, 79, 83, 84, 88, 92, 93, 94, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105

<sup>348</sup> secuencias 15-22, 24, 27-35, 45, 46, 48, 52, 66, 69, 71, 77, 80, 81, 86 y 91

<sup>349</sup> secuencias 36-44, 47, 49-51, 53-56, 58-65, 67, 68, 70, 72-74, 76, 78, 82, 85, 89, 90, 95-98

la duración del film, la caracterización y desarrollo de treinta y un personajes un 25%<sup>350</sup>, la misión un 20% y el contexto sociopolítico y la caracterización del enemigo tan sólo un 10%.

En este film el protagonismo del combate y la misión es absoluto (65 %) del mismo modo que en los videojuegos la mayor parte del tiempo se destina a los enfrentamientos y en menor medida a explicación de nuevas misiones a desempeñar conforme se avanza en su desarrollo. La relación intertextual de la estructura de *Black Hawk derribado* con el planteamiento de los videojuegos cooperativos facilita la comprensión del espectador de los acontecimientos (que aparecen simplificados) y lleva al espectador a “vivir” en primera persona la acción espectacular. De este modo adquiere un fuerte compromiso emocional con el soldado de a pie y adopta su visión del tema presentado.

Su planteamiento estructural periodístico e inmersivo permite a la narración escapar al comentario ideológico o político sobre el hecho real concreto. En realidad éste sólo sirve de contexto al relato heroico ya que la película se focaliza en lo humano. Su estructura se concentra en el desarrollo fiel de los acontecimientos y en reproducir la experiencia emocional de los personajes. Son ellos los que mediante el diálogo expresan la lectura o valoración que se ha de hacer del suceso representado; haber compartido sus emociones hace al espectador más proclive a coincidir con ellos.

La película tiene un fin catártico<sup>351</sup>. Quiere sumergir al espectador en la realidad del combate y que, desde esta experiencia compartida con los personajes, modifique su visión de la acción bélica concreta<sup>352</sup> y de la institución militar en general. Intenta la sintonía emocional con los hombres que lo protagonizaron. La película realiza una justificación apasionada de la actuación militar, destaca el heroísmo y buenos principios morales de sus hombres, y delega en “las circunstancias” la responsabilidad de que, en ocasiones, la baja de sus soldados “sea así”<sup>353</sup>. Su macroestructura periodística e inmersiva facilita que la experiencia cinematográfica resulte “real” y que se neutralice la sensación de estar atendiendo a un comentario cinematográfico.

---

<sup>350</sup> El hecho de que la historia se presente a partir de treinta y un personajes, siendo ocho de ellos principales – Eversmann, Hoot, Grimes, Steele, Sanderson, McKnight, Garrison y Blackburn- deja muy poco tiempo para presentarlos en profundidad.

<sup>351</sup> La intención catártica del film la subraya la alusión al espectador en dos de secuencias finales. A través de las escenas 104 y 105 (monólogos de Hoot y Eversmann acerca de cómo se percibe su labor entre los estadounidenses) se le hace consciente de la necesidad de su cambio de visión general acerca de sus militares.

<sup>352</sup> Como ya se ha explicado en el marco teórico, los ciudadanos norteamericanos consideraban que el ejército actuó precipitadamente y sin un diseño preciso de la misión o la acción conjunta con otras fuerzas de seguridad internacionales. Culpaban por ello a las instituciones militares y políticas de la muerte de 19 soldados norteamericanos.

<sup>353</sup> Como dice Eversmann en la última frase del film.

Su estructura pretende que sea la naturaleza patética del conflicto y su experiencia sensorial la que fuerce un cambio de actitud social ante las instituciones militares.

Su planteamiento estructural logra que la Realidad quede definida por *la realidad que se presenta en el film*. Su apariencia de crónica periodística califica el film como una reproducción milimétrica del desarrollo de la misión; el hiperrealismo del montaje alterno focalizado por los auténticos testigos del suceso logra que el espectador asuma una determinada relectura de la Historia como la crónica de la Historia en sí.

Para lograr este cambio de actitud en el espectador su estructura aparentemente realista y cronológica naturaliza la fragmentación evidente del texto, responsable de lograr su compromiso emocional con los personajes. El contraste que se produce entre las situaciones de cada personaje (o en el tratamiento estilístico de cada una<sup>354</sup>) manifiesta una clara apuesta por los efectos emocionales que permite el recurso a una estructura expresiva. Ésta dirige en el fondo una experiencia irregular mediante la yuxtaposición de varias tramas a simultáneo, la duración desigual de su atención a determinados acontecimientos y mediante un ritmo que hace contrastar momentos informativos o dramáticos lentos con otros de gran tensión rítmica. Pero el espectador no es consciente de estas operaciones cinematográficas, ya que su tratamiento inmersivo y focalizado le lleva a participar de las emociones que guían los cortes con tal intensidad que le hacen naturalizar la fragmentación expresiva. Los recursos de continuidad también sirven a ello<sup>355</sup>.

En la estructura de *Black Hawk derribado* cada capítulo ha sido diseñado para dirigir la trayectoria emocional del espectador hacia determinados estados sin que esto le resulte evidente. El diseño específico de la microestructura del capítulo le concede unidad<sup>356</sup>. El paso de uno a otro supone un contraste que lleva al espectador a adecuar sus esquemas interpretativos de cara a continuar su comprensión de la trama. De este modo el espectador, sin ser consciente de las fracturas cinematográficas, fluye por las diferentes emociones en torno a las que se organiza cada capítulo.

A continuación se enumeran las características de cada capítulo, su finalidad pragmática y la trayectoria emocional que sigue el espectador durante la experiencia fílmica:

---

<sup>354</sup> A lo largo del análisis se podrá apreciar que la forma del discurso del film es la que construye *emocionalmente* a los personajes. Lo literario llevará a cabo una caracterización esquemática.

<sup>355</sup> Su carácter expresivo se hace imperceptible bajo la causalidad y linealidad del relato, y la continuidad física o musical.

<sup>356</sup> Cada uno presenta una estructura particular y recurre a diferentes vehículos de continuidad como se explica a continuación.

- El prólogo le introduce en el contexto sociopolítico y fuerza la repulsa por la situación que la milicia impone a su pueblo. Mediante la yuxtaposición de unos rótulos informativos a imágenes poéticas la narración hace consciente al espectador de la necesidad de intervención en Mogadiscio. El adelanto del título de la película y de la música del siguiente fragmento hacen percibir claramente la cesura entre este acto y el siguiente, así como aceleran bruscamente el ritmo.
- En el primer capítulo (“2 de octubre”) se presentan cuatro episodios en relativa continuidad que rompen con la orientación reflexiva inicial del texto. Estos introducen progresivamente al espectador en la narración múltiple que caracteriza la estructura general del relato. En este caso la finalidad del capítulo es dar al espectador el soporte narrativo necesario para su desarrollo dramático: se presenta el contexto de los personajes y se caracteriza a los protagonistas y sus relaciones. Su secuencia inicial alterna entre la situación de Eversmann y la de la milicia en el campamento. Identifica al protagonista, su visión moral y caracteriza a la milicia como antagonista. Seguidamente se pasa a mostrar en continuidad las secuencias que conforman el episodio de la detención de Atto<sup>357</sup>. Aquí se cierra la caracterización de la milicia y se presenta la visión del ejército norteamericano de la situación a través del discurso de Garrison. Finalmente se presenta en modo alterno a Hoot<sup>358</sup>, Blackburn y Grimes<sup>359</sup>. En las últimas secuencias se procede a la presentación de la trama de Steele y su conflicto con la actitud irreverente de los deltas. La última secuencia se subdivide en seis escenas que sirven para presentar a los personajes secundarios (coro) y cerrar temporalmente la trama de Eversmann<sup>360</sup>.
- El planteamiento del segundo capítulo (“3 octubre, 5:45 AM”) es diferente. En este punto el relato impone que el espectador participe del estado emocional de los personajes y no sólo que comprenda el contexto dramático de estos como en el anterior fragmento. Se divide en dos partes diferenciadas mediante un fundido a blanco (secuencias 15-29 y secuencias 30-35). En ellas se presentan dos situaciones principales que permiten

---

<sup>357</sup> En las secuencias 3-6 se presenta en continuidad su localización, su detención e interrogatorio y se sugiere el conflicto ideológico de Garrison, y por extensión el del ejército norteamericano, motivo por el cual se justifica su presencia en Somalia.

<sup>358</sup> Secuencias 10, 12 y 13

<sup>359</sup> secuencias 8, 9, 11 y 14 Blackburn es transportado al campamento (cruzándose con el helicóptero que va en busca de Hoot), Grimes le inscribe, le presenta a Eversmann y finalmente se le aprecia plenamente integrado en la última secuencia del acto.

<sup>360</sup> En la secuencia 2 se presenta la frustración del sargento al no poder ayudar a los civiles frente a la milicia y su perspectiva idealista de la labor militar (quiere “cambiar las cosas”). En la secuencia 14 se produce un punto de giro: su teniente tiene un ataque epiléptico que puede tener consecuencias para él.

concentrar la atención del público (en lugar de dispersarla en varias tramas) y que mediante su desarrollo alterno favorecen la sensación de “cuenta atrás” generando una gran expectación por no cerrarse los pulsos dramáticos al cambiar de secuencia.

- La primera parte presenta la preparación de la misión mediante al recurso al montaje alterno entre las situaciones del espía local y la de los personajes en el campamento<sup>361</sup>. Inicialmente cada situación se presenta en una única secuencia, pero a partir de la número 23 la puesta en marcha del ejército norteamericano se articula mediante el montaje alterno entre secuencias divididas en múltiples escenas que aceleran el ritmo llamativamente frente a otras que recogen su situación mediante una sola y que concentran la atención del espectador en el diálogo de los personajes (complementando su caracterización y su visión de la acción bélica que está por comenzar). Este contraste favorece que se distingan claramente las situaciones diseñadas para influir emocionalmente en el espectador<sup>362</sup> y las que tienen un fin más reflexivo o informativo<sup>363</sup>.
- En la segunda da comienzo a la misión y se abandona la trama del espía y la caracterización dramática de los personajes. El proceso de inmersión del espectador se acelera ya que se concentra su atención en el contraste emocional entre las actitudes de los protagonistas que se dirigen a Mogadiscio<sup>364</sup> y las de la milicia<sup>365</sup>, que se yuxtaponen mediante el montaje alterno. La mayor parte de sus secuencias se subdividen en escenas o yuxtaponen de modo elíptico planos de una misma situación

---

<sup>361</sup> La preparación alterna secuencias protagonizadas por el espía local (secuencias 15, 17, 20, 24, 27 y 29) y las que describen la situación del campamento (secuencias 16, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 26 y 28). Las primeras dos secuencias del espía generan expectación por desconocerse las motivaciones del personaje y el por qué de su relevancia. En la secuencia 18 se explica su labor (colabora con el ejército norteamericano desempeñando un papel crucial en la misión) y a partir de ese punto sus secuencias mantendrán la expectación por suponer cada una un paso más hacia el comienzo de la misión. Dentro de las secuencias que siguen la situación en el campamento se irán presentando nuevas tramas (la de Grimes –secuencias 22 y 23-<sup>361</sup> y la de McKnight – secuencias 19 y 28) y se avanzará en el conflicto de Eversmann. En las secuencias 16, 21, 23 y 26 Eversmann recibe su mandato de Steele (sustituirá a Beales como líder de pelotón y deberá velar por la seguridad de sus hombres) y confía su inseguridad a Smith (con quien tiene una relación personal de amistad), a Blackburn (solidarizándose con él) y a Hoot (a quien admira y sutilmente pide consejo). Hoot repite el mandato de Steele “trae a tus hombres sanos y salvos”.

<sup>362</sup> Las secuencias del espía local se presentan mediante el diálogo entre éste y el cuartel de mando y su estructura responde a la expectación que Garrison y Cribbs sienten en ese momento o a la tensión sostenida del espía (secuencias 24, 27 y 29). La secuencia 23 se subdivide en escenas respondiendo a la diferente focalización de los personajes que la protagonizan y a su diferente estado emocional. En la secuencia 25 se alterna entre la situación de Shughart y la de su hogar dándose a entender su proceso melancólico.

<sup>363</sup> Por ejemplo, el diálogo entre Eversmann y Hoot de la secuencia 26 se destaca de entre el resto por consistir en una única escena. Lo mismo sucede en la presentación de McKnight de la misión a sus hombres (secuencia 29).

<sup>364</sup> - Secuencias 30 (bloques 1, 2 y 3), 32, 33 (bloque 2), 34 y 35-

<sup>365</sup> - secuencias 30 (bloque 4), 31, 33 (bloque 1) y 35-



para agilizar la sensación temporal y aumentar el nivel de expectación (de modo equivalente a la de los protagonistas); las que transcurren en continuidad directa mediante una sola escena son las que inciden en las emociones particulares de los personajes<sup>366</sup>. El montaje alterno entre secuencias transmite la sensación de “cuenta atrás” del colectivo que se subraya mediante recordatorios del tiempo estimado para tomar tierra (2 minutos –secuencia 32-, 1 minuto –secuencia 34- y metros para el descenso –secuencia 35). Al mismo tiempo siembra temor en el espectador por aquello que los protagonistas desconocen y él sabe bien (que la milicia está preparada para recibirlos).

- El tercer capítulo (“3:42 PM”) constituye el más largo de la película y es el que manifiesta una mayor influencia del videojuego de guerra. Ello se debe a que se construye fundamentalmente por secuencias de combate o de cambios en la misión principal, y por coincidir el tiempo real de los acontecimientos con su duración en el film (una hora de tiempo real se presentarán en 46 minutos)<sup>367</sup>. Se presenta el tiempo de modo fiel completándose la inmersión del espectador. Su progresión es rapidísima ya que la mayor parte de sus 36 secuencias se subdividen en escenas que presentan de modo alterno la situación de cada grupo de personajes. La fragmentación estructural del capítulo es muy llamativa, ya que además de subdividirse cada secuencia en escenas, éstas presentan un número muy elevado de planos en muy poco tiempo. La inmersión y el compromiso del espectador con los personajes se da por su focalización narrativa múltiple y la adecuación de la duración relativa de sus planos y la microestructura de cada secuencia con el estado anímico de los protagonistas. Se divide en tres partes que se corresponden con los puntos de giro en la misión y que varían su diseño estructural en función de sus diferentes intenciones expresivas. La percepción de la fragmentariedad de la estructura del capítulo se anula mediante diversos métodos de continuidad que favorecen que el espectador no sea consciente de su construcción expresiva.
- La primera se corresponde con el desarrollo de la misión original hasta el derribo del helicóptero de Wolcott (secuencias 36 a 44). Como el espectador conoce la labor de cada personaje en la misión (se explicó en la secuencia 18) se alterna entre las posiciones de los personajes (Sanderson-Hoot *-deltas-*, Eversmann –cuarto pelotón-, McKnight *-humvees-*) sin requerir otro recurso de continuidad

---

<sup>366</sup> Secuencias 32 (focalización de Eversmann) y 34 (focalización de Grimes)

<sup>367</sup> Anteriormente existían elipsis temporales entre las secuencias presentándose el tiempo de un modo más cinematográfico.

narrativo que relacione una secuencia con otra (aparte de vincularlas mediante su acompañamiento musical). Finalmente, el acontecimiento que provocará el cambio del curso de la historia lo presencian todos ellos. Salvo el episodio de la caída de Blackburn<sup>368</sup>, las secciones se componen de escenas breves de la posición de cada uno de los personajes, sin dedicar apenas secuencias completas a la acción de los mismos, de tal modo que se mantiene en vilo al espectador al no cerrar los pulsos dramáticos<sup>369</sup>. Su composición múltiple responde a la intención de plasmar el desarrollo colectivo de la misión y la sintonía emocional de los soldados como conjunto coordinado por las órdenes recibidas anteriormente. En estas secuencias también se introducen escenas que atienden a las acciones de la milicia y que generan tensión en el espectador, que maneja una información adicional que desconocen los personajes (y que los pone en peligro).

- La segunda parte del tercer capítulo (secuencias 45-63) mantiene la subdivisión de sus secuencias en escenas y presenta las diferentes posiciones de los personajes de modo alterno<sup>370</sup>. A diferencia del anterior fragmento, en este caso las secuencias o escenas se vinculan por la continuidad que permite la radio<sup>371</sup> o la propia continuidad de los movimientos de los personajes<sup>372</sup> y no únicamente por la continuidad musical. Como la misión inicial se ha alterado, es necesaria la dirección de Garrison por radio o la coordinación de los cuerpos de tierra mediante este sistema. Las secuencias de combate protagonizadas por el pelotón

---

<sup>368</sup> Eversmann y su pelotón protagonizan secuencias completas (secuencias 37, 38 y 41) ya que suponen un importante punto de giro dramático para el personaje principal del film

<sup>369</sup> Los *deltas* (Hoot y Sanderson) protagonizan fragmentos de las secuencias 36, 39, 40, 42, 43; McKnight y los *humvees* protagonizan fragmentos de las secuencias 36, 40, 42 y 43: el pelotón de Eversmann protagoniza fragmentos de las secuencias 36, 39, y 40.

<sup>370</sup> La milicia no protagoniza secuencias completas pero se insertan sus acciones continuamente.

<sup>371</sup> En la transición de las secuencias 45-46 Garrison da la orden de acudir a la zona de impacto y Steele la recibe desde su posición y se la comunica a Eversmann (permitiendo la transición entre escenas distintas). En el paso de las secuencias 52 y 53 Garrison ordena por radio que el cuarto pelotón se dirija a la zona de impacto y se pasa a la situación de ésta (Wolcott muerto, Busch aguanta un tiroteo). La radio permite el paso de la situación de McKnight y la de Harrell en la secuencia 56 y al mismo tiempo facilita la transición a la siguiente secuencia debido a que Sizemore escuchaba la radio desde el campamento. En la secuencia 58 se alterna entre la posición de Eversmann y Steele gracias a su conversación por radio. En la secuencia 58 se dice por radio que Eversmann deberá esperar al convoy de McKnight y en la 59 se pasa a la posición de éste. En la secuencia 62 Garrison ordena a Durant que asegure zona de impacto y en la 63 Durant es derribado cumpliendo su misión.

<sup>372</sup> Las secuencias 46 y 47 tienen continuidad (Eversmann parte hacia la zona de impacto-Eversmann resiste tiroteo en otra posición), las secuencias 48 y 49 siguen el mismo esquema (Steele y Sanderson parten para la zona de impacto- Steele y Sanderson viven un tiroteo de camino) y ocurre lo mismo en las secuencias 50 y 51 (McKnight dirige los *humvees* a zona de impacto-Nelson y Twombly los ven pasar y se dan cuenta de que no los recogerán). En la secuencia 55 Yurek se separa del cuarto pelotón y se pasa por continuidad directa a su entrada en una escuela en la secuencia 56.

de Eversmann son las únicas que se presentan mediante una sola escena. Se intenta con ello un compromiso emocional particular del espectador con éste personaje (como ya se pudo ver en las secuencias relacionadas con la caída de Blackburn). El que ahora los personajes se encuentren sobre el terreno y deban reaccionar con decisiones propias justifica que sus cambios de posición en ocasiones se presenten mediante continuidad física directa y se cierren algunos pulsos dramáticos<sup>373</sup>. Este recurso y el que la subdivisión de las secuencias en escenas se deba a conversaciones por radio permiten que el ritmo se relaje, ya que es más sencillo ubicar a los personajes y saber en qué fase de la misión se encuentran. Aún así el hecho de que se multiplique el número de tramas por la complicación del conflicto hace que la sensación rítmica y la tensión del espectador continúe siendo alta<sup>374</sup>.

- La tercera parte del tercer capítulo (secuencias 64-74) presenta secuencias más largas. Algunas se componen de varios bloques de una misma situación en continuidad directa<sup>375</sup> y otras resumen la situación continuada de un personaje

---

<sup>373</sup> Se pasa mediante continuidad directa de la secuencia 54 a la 55 (Yurek entra a una escuela huyendo del tiroteo de la anterior secuencia), en la secuencia 60 se suceden dos escenas de Nelson y Twombly en continuidad y las secuencias 62 y 63 desarrollan la acción de Durant.

<sup>374</sup> Se alterna entre las tramas de:

- Garrison deberá reaccionar rápidamente ante la adversidad y coordinará desde el puesto de mando a sus hombres. En la secuencia 45 ordenará que todos acudan a la zona de impacto, en la 52 verá cómo la milicia se apresura hacia el helicóptero derribado y ordenará que el cuarto pelotón se dirija hacia allí inmediatamente. Se insertará su plano de escucha en numerosas secuencias.
- Steele y Sanderson acudirán juntos a la zona de impacto y vivirán un tiroteo (secuencias 48 y 49)
- McKnight dirigirá los humvees a la zona de impacto y discutirá con Harrell. Éste debe guiarle desde el aire y debido a un retardo en las comunicaciones no resulta efectivo. McKnight encontrará una dura resistencia y morirán Wex y otros soldados (secuencias 48, 50, 56 y 59)
- Eversmann se dirigirá a la zona de impacto, viven dos tiroteos, llega a su destino, coordina un perímetro de seguridad por radio, supervisa la acción de los médicos y deberá quedarse allí para asegurar la zona esperando la llegada del convoy de humvees (secuencias 46, 47, 54, 58, 62)
- Yurek y Twombly cubrirán la retaguardia, ven que se alejan los humvees, deciden acercarse a pie a la zona de impacto y Nelson queda sordo (secuencias 46, 51 y 60).
- Busch resiste el tiroteo con la milicia en el helicóptero hasta que es rescatado (secuencias 53 y 58)
- Hoot llega al campamento (secuencia 57).
- Durant es requerido para asegurar zona de impacto y derriban su helicóptero (secuencias 62 y 63).

<sup>375</sup> La secuencia 64 presenta dos escenas de Sanderson y Steele coordinadas mediante continuidad directa, la secuencia 67 presenta el reencuentro de Yurek con Nelson y Twombly en tres bloques en continuidad, la secuencia 73 presenta tres escenas de Durant, Gordon y Shughart en continuidad. Las secuencias 65 y 71 vinculan dos situaciones (la de Durant y la de Gordon y Shughart a bordo del helicóptero mediante la mirada de unos hacia la posición de los otros) o mediante la radio (con Garrison).

mediante elipsis<sup>376</sup>. El ritmo se ha relajado. Hay menos tramas en juego<sup>377</sup>, menos secuencias, una menor subdivisión en escenas de diferentes posiciones, permitiendo una observación más pasiva del espectador dejándole descansar temporalmente. Lo que vincula una secuencia o escena con otra es la continuidad lógica, de miradas o de movimiento (y la música). Algunas transiciones se dan según un esquema de “pregunta- respuesta”<sup>378</sup> y no mediante la narración por radio de la situación como en el anterior fragmento.

- El cuarto capítulo (“4:54 PM”) es mucho más breve (8 minutos). En él, excepto las secuencias que describen el episodio de Gordon-Shughart-Durant<sup>379</sup>, sólo se dedica una secuencia a cada trama, y éstas se componen de menos escenas o bloques ya que ninguna de las historias avanza<sup>380</sup>. El ritmo decae en relación al capítulo anterior y esto se acentúa por la recuperación del plano de transición habitual para otros actos (un plano cenital de localización). El tiempo se comprime (se eliminan tiempos muertos ya que en la historia

---

<sup>376</sup> La secuencia 66 presenta en tres bloques el arco de Thomas en el campamento (no quiere volver a la ciudad, los soldados se preparan, finalmente decide ir convencido por el discurso de Struecker) y la secuencia 72 presenta tres momentos del trayecto de McKnight mediante pequeñas elipsis.

<sup>377</sup> Los pulsos dramáticos que tienen lugar son:

- Steele y Sanderson viven un nuevo tiroteo. Hieren a Ruiz y más soldados y han de guarecerse. Sanderson se salta la cadena de mando pero consigue ponerlos a cubierto. Discuten y se separan. Grimes irá con Sanderson y vivirá una tercera explosión. Sanderson lo da por muerto, pero sobrevive (secuencias 64 y 70)
- Durant despierta en la zona de impacto. Gordon y Shughart solicitan descender para protegerle. Les deniegan el permiso. Ven aproximarse una multitud hacia el helicóptero e insisten, se lo autorizan y ponen a cubierto a Durant (secuencias 65, 71 y 73)
- Struecker convence a Thomas de volver a la ciudad. Hoot también irá (secuencia 66)
- Nelson y Twombly avanzan hacia la zona de impacto y se reencuentran con Yurek (secuencia 67)
- Eversmann y el cuarto pelotón se guarecerán en un edificio próximo a la zona de impacto (secuencia 68)
- McKnight continúa su difícil trayecto, matan a varios de sus hombres, debe volver al punto de origen. Mantiene su enfrentamiento con Harrell hasta que finalmente deciden retornar al campamento por la cantidad de heridos (incluidos él y su conductor) (secuencias 72 y 74)

<sup>378</sup> En la secuencia 69 Garrison menciona que Sanderson es el único que puede hacer algo y se pasa en la secuencia 70 a su posición, en la secuencia 71 se menciona que Gordon y Shughart deberán aguantar la resistencia de la milicia solos hasta que llegue el convoy de McKnight y se pasa a la situación de éste en la secuencia 72 y en la secuencia 73 Gordon y Shughart le explican a Durant que han de esperar al convoy y se vuelve a la situación de McKnight.

<sup>379</sup> Es un modo de destacar la acción de Gordon y Shughart (quienes en 1993 recibieron la medalla al valor de modo póstumo por lo heroico de su acción). Estos personajes no han tenido un gran desarrollo en la película así que el hecho de que sus muertes protagonicen el acto permiten que se realice un homenaje a los hombres que realmente llevaron a cabo el rescate.

<sup>380</sup> Eversmann y su pelotón escucharán por radio que McKnight retorna a la base; Garrison ordena a Cribbs que solicite la ayuda de la ONU y los soldados paquistaníes; McKnight llega al campamento; El convoy de Struecker no puede llegar a la segunda zona de impacto. Hoot irá a pie.

transcurre una hora entre este capítulo y el siguiente). Es un acto de transición que permite cierto reposo al espectador.

- El quinto capítulo (“5:50 PM”) es el último que presenta a los personajes mediante el montaje alterno entre posiciones diferentes ya que la mayor parte acabarán reunidos en la zona de impacto. Este capítulo opta por comprimir el tiempo en mayor medida que el anterior (dura 15 minutos y transcurren 6 horas de acción). El relato se agiliza y la tensión aumenta debido al gran número de sucesos que transcurren en poco tiempo. Las secuencias que se recogen en una única escena es por su mayor carga dramática o reflexiva<sup>381</sup>. La trama más importante la constituirán las secuencias protagonizadas por Eversmann que se destacan del resto por presentarse en continuidad directa. Esto permite que sus momentos más dramáticos se perciban de manera semejante en el personaje y en el espectador (lográndose un gran compromiso emocional). El resto de tramas<sup>382</sup> se relacionan mediante montaje alterno y se subdividen en varias escenas por responder generalmente a su intención espectacular o a su presentación de las comunicaciones por radio entre personajes que se encuentran en localizaciones separadas. Hacen avanzar sus conflictos dramáticos o informan del estado de la misión<sup>383</sup>.
- El sexto capítulo (“11:23 PM”) se inicia sobre el último plano de la secuencia 92 (lo que anticipa y agiliza el ritmo como se hizo en el capítulo 3). Este fragmento es breve y presenta en continuidad el último combate con la milicia hasta la llegada del convoy a la posición de Eversmann quien, por este motivo, tiene un protagonismo absoluto<sup>384</sup>. Se

---

<sup>381</sup> Secuencias 83 –el escuadrón introduce a Smith en el refugio-, 85 – Hoot encuentra el casco de Gordon y asume que han muerto-, 88 –operación de Smith-. La secuencia 87 pretende realizar una crítica al discurso de la milicia.

<sup>382</sup> Sanderson y Grimes llegan a la zona de impacto. Intiman en una charla amistosa hasta que son atacados por la milicia (secuencias 81 y 89); Nelson Twombly y Yurek llegan a la zona de impacto (tres bloques en continuidad en la secuencia 82). Al cruzar Smith protege a Twombly y es herido. En continuidad lo llevan al interior y el médico lo atiende. Requieren “evasan”. Eversmann la pide por radio a Steele y éste a Garrison, no se admite (secuencias 83-84). Posteriormente operan a Smith y no sale bien (secuencia 88); Hoot llega al helicóptero de Durant y encuentra un casco. Al no encontrar supervivientes vuela el helicóptero y se dirige a la posición de Eversmann (secuencia 85). Posteriormente resolverá el tiroteo de la milicia que ataca a Eversmann, Sanderson y Grimes en la secuencia 90; Cribbs logra ayuda de la ONU pero ésta retrasa la ayuda por no haberse contado con ella para la misión. Garrison exige su colaboración inmediata (secuencia 86). Finalmente todo está preparado y McKnight desobedece las órdenes de Cribbs y liderará el convoy (secuencia 92)

<sup>383</sup> secuencias 83-84 en donde Eversmann solicita “evasan” a Steele y secuencias 85-86 en donde Garrison escucha que Hoot ya ha volado el helicóptero de Durant.

<sup>384</sup> Muere Smith y Hoot ayudará a Eversmann a superarlo para enfrentarse al último combate. Eversmann llevará a cabo la orden de Garrison de señalar la posición enemiga para que los helicópteros puedan acabar con la milicia. Deberán aguantar hasta que llegue el convoy (secuencias 93, 94, 95 y 96). McKnight llega a la posición de Steele (secuencia 96)

incluye un encadenado<sup>385</sup> y una escena de *montage*<sup>386</sup> que resumen el tiempo de la historia. Constituye el clímax del film y el contraste entre este capítulo y el anterior garantiza el efecto emocional de su diseño espectacular y la identificación con el protagonista.

- El séptimo capítulo (“2:05 AM”) consta de sólo una secuencia (la 97) compuesta por varias escenas que se relacionan mediante elipsis o en continuidad física directa. El ritmo se relaja absolutamente ya que todos los personajes se encuentran a salvo<sup>387</sup>. Se trata de un capítulo de transición que permite relajar la tensión del espectador.
- El octavo (“4 octubre, 5:45 AM”) marca la mayor elipsis del film (han tardado 3 horas 45 minutos en poder extraer el cuerpo). La narración relaja el ritmo al presentar las acciones en continuidad. Sólo se recurre a una escena en montaje alterno (la visión de los *humvees* mientras los soldados avanzan a pie en la secuencia 98) ya que la atención se fija en la proeza de los protagonistas que aún deben volver a pie y en la honda impresión emocional que el conflicto ha tenido en ellos y que ha logrado su transformación<sup>388</sup>. Las escenas que componen este capítulo son breves y se presenta el tiempo de modo comprimido y focalizado, para permitir la identificación del espectador con los protagonistas.
- Finalmente se produce una elipsis indeterminada y Eversmann realiza un monólogo ante el cuerpo de Smith. El ritmo es lento y obliga a la reflexión del epílogo del film. Unos rótulos cierran la historia y recuperan el tono periodístico recordando al espectador que lo que ha presenciado es una crónica de la Historia.

El texto manipula de un modo primario al espectador a partir de contrastes estructurales que tienen un efecto en la sensación rítmica. Las diferentes microestructuras de los capítulos le permiten discriminar entre ellos y hacen que adapte su respuesta emocional. La detección de los cambios (contrastos) mantienen la atención del espectador y así, dirigen su reacción. El contraste en la construcción de los capítulos provoca una sensación rítmica rápida y abrupta. Los cambios incomodan la comprensión de la historia y, debido a esto, provocan tensión, ya que cada poco tiempo debe adecuar su velocidad y modo de lectura a nuevos parámetros. Las

---

<sup>385</sup> Transición entre secuencias 93 y 94

<sup>386</sup> bloque final de secuencia 96

<sup>387</sup> Habrá que sacar a Wolcott del helicóptero y podrán volver al campamento.

<sup>388</sup> Los protagonistas huyen de Mogadiscio abandonados por el convoy. Llegan al estadio donde les recibe una multitud agradecida y en el interior comprueban la cantidad de muertos y heridos (Grimes, McKnight y Ruiz). Garrison trata de ayudar en el hospital de campaña debido a la culpabilidad que siente por el mal resultado de la misión. Se cierra el arco dramático de todos los personajes (secuencias 98, 99, 100, 101, 102, 103 y 104).

emociones que sirven de *motivo* a cada capítulo se transmiten mediante el contraste estructural de un modo intenso.

Esta orientación también se aprecia si se atiende a la construcción específica de las secuencias. Cada cambio de escena o plano responde a la experiencia irregular del combate:

Las secuencias son breves (de 1 minuto 20 segundos de media) y su duración depende de la trascendencia de cada punto en la misión. Esto favorece el que la “vivencia” del espectador sufra continuos altibajos por los cambios de ritmo y que se atiende más a unos acontecimientos que a otros<sup>389</sup>. Se corresponden con aquellas secuencias que justifican la necesidad de la intervención norteamericana en Somalia o que critican la motivación de la milicia<sup>390</sup>, las que manifiestan la rivalidad entre *rangers* y *deltas*<sup>391</sup>, las que sirven a la preparación de la misión o de la huida de Mogadiscio<sup>392</sup>, las que caracterizan a los personajes en función de su visión de su labor<sup>393</sup> y las que presentan los momentos más espectaculares o dramáticos de la misión<sup>394</sup> (este último tipo de secuencias son las que proporcionalmente merecen una mayor atención del espectador -21 secuencias-).

---

<sup>389</sup> Los acontecimientos más importantes del film son aquellos que reciben una mayor duración dentro de la estructura o un mayor número de planos. Se tendrán en consideración aquellos que se reflejen en más de una secuencia y en los que éstas superen la duración media (1 minuto 20 segundos). A nivel del número de cortes se consideran aquellas secuencias que se encuentren por encima de la media (26 cortes)

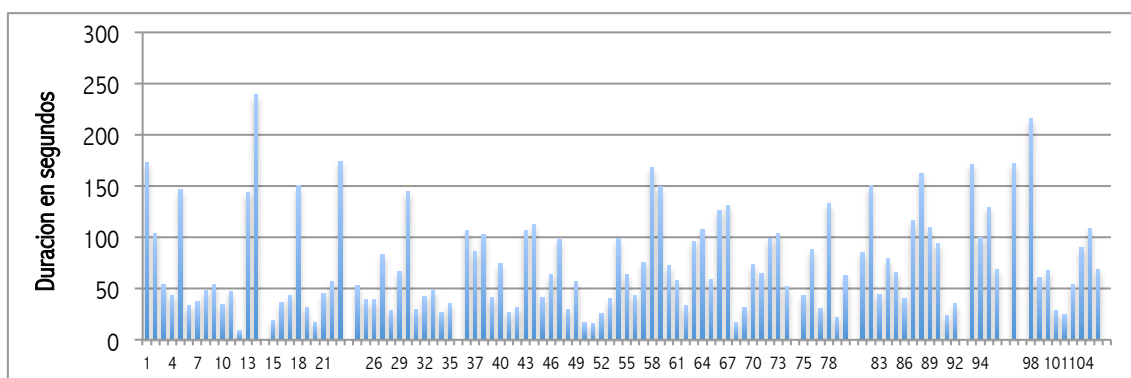
<sup>390</sup> secuencias 1 –prólogo-, 2 –campamento de cruz roja-, 5 –interrogatorio a Atto- y 87 –el captor de Durant expone su punto de vista sobre la intervención norteamericana-.

<sup>391</sup> secuencia 13 –discusión de Steele con Hoot y Sanderson- y 64 –separación de Steele y Sanderson por su diferente visión de la estrategia a seguir-

<sup>392</sup> secuencia 18 –explicación de la misión-, secuencia 23 –rangers y deltas cogen el material que portarán en la misión- y secuencia 66 –los humvees de Struecker volverán a Mogadiscio- o secuencia 97 –definición de estrategia y obstáculo por la dificultad de extraer a Wolcott del helicóptero.

<sup>393</sup> secuencia 14 – última noche en el campamento-, secuencia 94 –diálogo Hoot y Eversmann tras muerte de Smith-, secuencia 104 –monólogo de Hoot sobre lo que supone ser soldado- y secuencia 105 –monólogo de Eversmann sobre lo que supone ser “un héroe”-.

<sup>394</sup> secuencias 30 –Rangers y Deltas parten a Mogadiscio mientras la milicia se prepara para recibirlos-, 36 –llegada a Mogadiscio-, 38 –tiroteo durante el traslado en camilla de Blackburn-, 43 –muerte de Pilla y acción heroica de Hoot en los humvees-, 44 –derribo del black hawk de Wolcott-, 47 –el escuadrón de Eversmann se enfrenta a su primer combate con la milicia-, 54 –segundo tiroteo del escuadrón de Eversmann-, 58 –rescate de Busch y coordinación de la acción por Eversmann-, 59 –difícil trayecto de los humvees e inutilidad de los helicópteros como “guía” por la ciudad-, 63 – derribo del black hawk de Durant-, 67 –Yurek casi muere por “fuego amigo” de Nelson y Twombly-, 72 –McKnight y sus hombres resultan heridos o muertos en su salida de Mogadiscio-, 73 –rescate de Durant-, 78 – muerte de Shughart y secuestro de Durant-, 82 –tiroteo que conlleva que Smith resulte herido de gravedad-, 88 – operación de Smith-, 89 y 90 –ataque y defensa de la posición de Sanderson, Grimes y Eversmann-, 93 –muerte de Smith-, 95 –actuación heroica de Eversmann que permite que helicópteros aniquilen a la milicia en su posición-, 98 –huida de Mogadiscio-.



La microestructura de las secuencias más largas permite que la trayectoria emocional del espectador no sea tampoco regular, ya que éstas se componen por montaje alterno entre múltiples escenas protagonizadas por diferentes personajes en localizaciones distintas<sup>395</sup> y las presenta mediante un amplio número de planos (llegándose a dar hasta un máximo de 85 cortes<sup>396</sup>). Éstas muestran la ejecución colectiva de una situación<sup>397</sup>, focalizan desde varias perspectivas la acción de uno de los personajes<sup>398</sup> o presentan las intenciones de del ejército norteamericano a la par que las de la milicia<sup>399</sup>. La música o la situación que desarrollan cooperativamente o en paralelo es lo que unifica estas escenas como secuencias dramáticas.

El recurso al montaje alterno entre secuencias (o entre las escenas que las componen) permite una alta progresión rítmica (por deberse acomodar el espectador continuamente a los “saltos” en localización) y que los conflictos dramáticos, en ocasiones, no se cierran dentro de la misma secuencia. Esto genera un alto nivel de expectación y ansia de clausura ya que los cambios de secuencia o de escena impiden en ocasiones que el espectador pueda conocer el resultado de las acciones de los personajes o su estado<sup>400</sup>. En los casos en los que se presenta la acción en paralelo de la milicia, la microestructura contribuye al suspense del espectador (puesto que

<sup>395</sup> Como por ejemplo, la secuencia 13 que se compone de 6 escenas en montaje alterno

<sup>396</sup> Secuencia 98

<sup>397</sup> Como por ejemplo en la secuencia 36 en la que se muestran los aterrizajes y acciones de *deltas* y *rangers* por separado.

<sup>398</sup> Como en las secuencias 43 y 44 donde varios personajes reaccionan ante la escucha de la muerte de Pilla o la visión del black hawk de Wolcott siendo derribado.

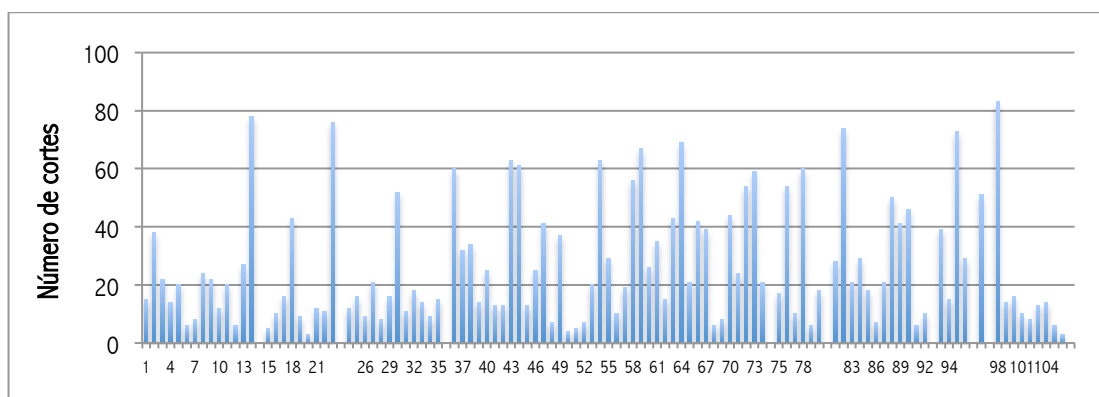
<sup>399</sup> Como en el caso de las secuencias 31 –despegue hacia Mogadiscio y aviso a la milicia-, 33 – los helicópteros se aproximan a Mogadiscio y la milicia toma las calles- o la secuencia 44 (seguimiento de la milicia hasta que dispare al helicóptero de Wolcott y caída de éste).

<sup>400</sup> Por ejemplo, la situación de Busch una vez la milicia cerca el helicóptero derribado se muestra inicialmente en la secuencia 53. Cuando ésta se abandona Busch ha sido herido de gravedad por los disparos del enemigo. Su situación se abandonará hasta la secuencia 58 en la que el espectador apreciará que se mantiene con vida y continúa, maltrecho, defendiendo el helicóptero hasta que lo rescaten en esa escena.



dispone de mayor información que los personajes). Como se puede observar, el objetivo es en todo momento manipular emocionalmente al espectador.

Lo mismo sucede con su subdivisión en planos. La fragmentación del relato se hace todavía más evidente (y por lo tanto la sensación es más tensa) en sus momentos más dramáticos ya que su importancia no sólo se destaca por su mayor duración relativa, sino porque en ellas se recurre a un mayor número de cortes.

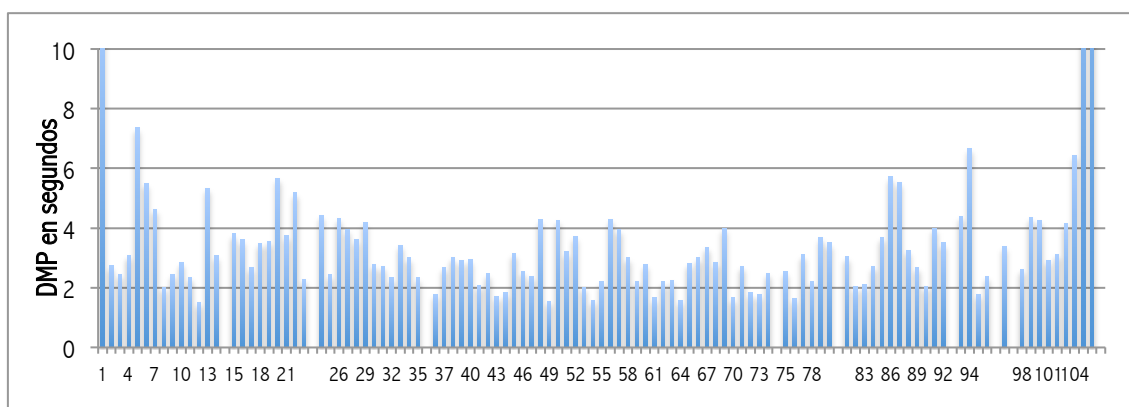


Al contraste en duración y en número de cortes entre secuencias se suma la variación de la duración media de estos entre secuencias correlativas<sup>401</sup>. Se combinan secuencias de planos largos con una DMP por encima de los 5 segundos<sup>402</sup> (por lo general en ellas se explica la misión o se caracteriza a los personajes o el contexto sociopolítico) con otras, de combate, que mantienen la DMP en 1 segundo<sup>403</sup>. Este contraste permite también el control de la trayectoria emocional del espectador ya que éste puede relajarse o reflexionar en las secuencias narrativas/informativas, pero se ve forzado por el cambio rítmico a reaccionar súbitamente, acelerando mucho su ritmo de lectura de los planos en las secuencias más espectaculares (un 45% del metraje).

<sup>401</sup> Siendo la DMP media de la película de 3 segundos (*tempo rápido*).

<sup>402</sup> Secuencia 1 (prólogo), secuencia 5 (interrogatorio), secuencia 6 (discusión Garrison Cribbs), secuencia 17 (el espía localiza el lugar de la reunión), secuencia 22 (Grimes recibe la noticia de que deberá acudir al frente), secuencia 86 (Garrison exige la intervención de la ONU), secuencia 87 (diálogo entre Durant y su secuestrador), secuencia 94 (Hoot anima a Eversmann tras muerte de Smith), secuencia 104 (Hoot se despide de Eversmann) y secuencia 105 (monólogo final de Eversmann). Las secuencias del prólogo y epílogo llegan a tener 18 segundos de DMP

<sup>403</sup> secuencias 36 (inicio de la misión en Mogadiscio), secuencia 44 (derribo del black hawk de Wolcott), secuencia 49 (Steele y Sanderson se dirigen a zona de impacto y Grimes vive su segunda explosión), secuencia 61 (ataque a la nave de evacuación de los médicos), secuencia 64 (Steele y Sanderson discuten por el mando tras un tiroteo), secuencia 70 (tiroteo Sanderson y Grimes, tercera explosión y "renacimiento" de Grimes), secuencia 72 (McKnight trata de abrirse paso por Mogadiscio, mueren varios de sus hombres), secuencia 73 (Durant aguanta el ataque de la milicia y Gordon y Shughart le rescatan), secuencia 76 (muerte de Gordon) y secuencia 95 (Eversmann señala con linternas y último ataque desde helicópteros).



El diseño expresivo de las subestructuras de los capítulos y de la microestructura de sus secuencias manipula de un modo primario al espectador. El contraste entre elementos obliga a realizar un visionado especialmente activo, ya que si no entra al “juego” estructural que propone la película está se sucederá a un ritmo muy rápido como para poder disfrutar de éste mediante la mera observación crítica. El público adecua su velocidad de lectura instintivamente para poder seguir la trama. Las diferencias entre secuencias (por su duración o número de planos) y los cambios en el ritmo le llevan a pasar por diferentes estados de tensión de forma abrupta pero, como estos se corresponden con aquellos que padecen los personajes, el espectador no se hace consciente de la manipulación emocional o el diseño específico de su estructura.

Los contrastes resultan un modo claro de guiar al público. Aunque su trayectoria resulte irregular al percibir diferencias estructurales entre capítulos o secuencias, la intención pragmática de cada capítulo o de la duración o el número de planos de una secuencia resulta clara y lleva al espectador a participar instintivamente de la acción en el modo en el que le indica cada fragmento. La unidad orgánica de estos lleva al espectador a entender lo que el film espera (o le ofrece) en cada momento y por lo tanto, resulta sencillo introducirse en la acción y asumir la actitud que la película le asigna. Una vez dentro de la senda emocional que se ha construido para que se identifique con los personajes que focalizan el relato, se espera que asuma como propios los comentarios ideológicos o las visiones morales de los protagonistas sin hacerse evidente la finalidad catártica del texto.

La orientación documental de la macroestructura del relato como crónica (donde los testimonios de los protagonistas y la temporalización de un hecho dirigen el relato), el hiperrealismo de videojuego, el compromiso emocional con los personajes mediante la subestructura y ritmo de sus capítulos, los contrastes microestructurales dentro de sus

secuencias, y la continuidad que permiten algunos recursos cinematográficos verosímiles<sup>404</sup> hacen que el público no sea consciente del diseño expresivo de *Black Hawk derribado*.

El espectador considera haber asistido a una reproducción periodística e inmersiva de los hechos, veraz y milimétrica, sin haberse dado cuenta de que cada capítulo, episodio o secuencia se han organizado de un modo específico de cara a manipular progresivamente su trayectoria emocional y garantizar así que su experiencia y visión de la acción militar resulte pareja a la de los personajes focalizadores del relato.

El contraste estructural y la fragmentación evidente se *naturaliza* por el diseño acorde a lo que sería la vivencia emocional real de sus fragmentos y la orientación documental de la historia.

---

<sup>404</sup> Debido a que en el suceso real no se contó con la presencia de los medios, la adaptación cinematográfica debió basarse en las grabaciones audiovisuales del ejército. La tecnología militar de la época determina así la forma del discurso y permite muchas de las transiciones del film concediendo veracidad a la representación. Las imágenes vía satélite o tomadas por helicópteros y su visualización en el cuartel general de Garrison son constantes en la película; Las comunicaciones por radio son otro de los modos de transición fundamentales. Estos no sólo aportan continuidad y ritmo, sino que manifiestan la intención de reproducir el suceso fielmente.

#### 6.1.4. Tema

La película presenta una historia fiel al hecho real con una finalidad expresiva o simbólica. Ofrece una perspectiva heroica de la institución militar mediante el ejemplo de su actuación bélica en Somalia. Para que la lectura de la reproducción fílmica pueda ser extrapolable a la realidad se hace necesario que su argumento siga un planteamiento veraz.

Con esta finalidad se incluyen referencias a personajes reales (Aidid, todos los miembros del ejército norteamericano), instituciones reales (el cuerpo de cascos azules de la ONU, los cuerpos de élite de *rangers*, *deltas* y SOAR), referencias cronológicas reales e incluso algunas culturales (aparece un ejemplar de *El cliente*, la novela de John Grisham que fue *bestseller* en 1993, en la secuencia 34).

El ambiente militar y la disciplina específica de sus cuerpos de élite se refleja de modo fiel al acontecimiento histórico de tal modo que el comportamiento de sus personajes resulte creíble. Sus relaciones reproducen el contexto militar de la época. *Rangers* y *deltas* aparecen enfrentados por sus diferentes cualidades, y al mismo tiempo se presenta el recelo de los soldados de a pie con sus superiores. Estos están sometidos a la estrategia política o a la necesidad de actuar con respaldo internacional.

La disciplina militar real impone una serie de normas generales que rigen el comportamiento de los personajes y permite la verosimilitud de su representación. Estas son: respeto a la cadena de mando<sup>405</sup>, no disparar a no ser que se esté siendo atacado<sup>406</sup>, el honor de servir en el ejército y a la nación<sup>407</sup> y el desprecio por la burocracia<sup>408</sup>.

Pero como ya se ha visto en el análisis de su planteamiento estructural, el texto se presenta de un modo expresivo, hiperrealista, espectacular, en donde lo fundamental es lograr el compromiso emocional y moral del espectador con sus personajes para que participe virtualmente de su experiencia de la guerra. Para llegar a un público masivo, la película se

---

<sup>405</sup> Se aprecia en: secuencia 19 (McKnight cumplirá órdenes pese a no estar de acuerdo con el planteamiento de la misión) o secuencia 64( Steele tratará de contener el individualismo de Sanderson recordándole que él es el superior al mando)

<sup>406</sup> Se destaca en: secuencias 18 (Garrison expresa que hay que seguir las normas de combate de las intervenciones humanitarias) 28 (McKnight, pese a considerar que la situación que se van a encontrar va a suponer otro tipo de actuación, comunica a sus hombres este principio), 36 (Pilla acusa su desconcierto al ver que los civiles a los que teóricamente protegen les están disparando y McKnight le invita a reaccionar de modo equivalente) y 38 (se reproduce la situación anterior con el primer tiroteo de Grimes).

<sup>407</sup> Se menciona en: secuencias 23 (objeto del discurso de Eversmann a su batallón ante el combate) y 93 (objeto del discurso de Eversmann a Smith ante su muerte)

<sup>408</sup> Grimes sufre esta situación en las secuencias 9 (le desprecia Blackburn) y 22 (le desprecia Sizemore)

centra en lo humano, en lo compartido: en las emociones. De este modo es más probable que cualquier tipo de espectador pueda conectar con un tipo humano ajeno (el militar<sup>409</sup>). Su diseño narrativo espectacular pretende que el vínculo emocional con los protagonistas conduzca al alineamiento del espectador con su visión moral, aunque en sus trayectorias biográficas respectivas no exista punto de conexión alguno.

La película presenta una historia compleja donde se entrelazan las historias de 31 personajes. Por eso su argumento debe simplificarse para que el espectador pueda seguir la trama coral en poco tiempo. El protagonismo de las secuencias de combate y su ritmo rápido complican la interpretación que el espectador debe hacer del relato porque hay poco tiempo para desarrollar secuencias narrativas. Para traducir un mensaje claro la historia y los personajes reales se esquematizan, se simplifican mediante patrones narrativos y tipos sociales o militares, que son conocidos de antemano por el espectador y facilitan su lectura.

La película se centra en la definición de la esencia del soldado para mejorar la imagen que los ciudadanos tienen de su ejército. Para ello recurre al esquema mítico de “la frontera”, una estructura narrativa fácilmente identificable por el público norteamericano. En la “frontera” el hombre adquiere competencia y define su verdadera identidad, ya que en el combate con “lo salvaje” es en donde se desprende de lo superfluo y encuentra su esencia.

La guerra es el contexto dramático que implica la transformación de los personajes y no el tema de la película. Ésta no entra a valorar en modo alguno la moralidad de la guerra en sí. La centralidad de la figura del soldado y la construcción violenta de su identidad permite evitar la polarización ideológica. La película ignora las causas políticas y militares del hecho real y escapa a ofrecer una reflexión acerca de las decisiones que llevaron a la muerte de 19 soldados norteamericanos y miles de civiles. Vaciando el suceso de significación política y centrándose en lo humano, en lo emocional, la película evita segregar al público y se asegura la mayor taquilla posible. Salvo en la secuencia 59<sup>410</sup>, no incide en la deshumanización del soldado como otras películas más críticas, ni por el contrario llega a glorificar el combate. La guerra en este film es *un hecho*, son las circunstancias en las que los personajes deben desarrollar el trabajo para el que han sido entrenados<sup>411</sup>, la guerra es su profesión, y sus riesgos laborales conllevan la pérdida de sus compañeros o “hermanos”. Su trabajo implica

---

<sup>409</sup> Si estos presentaran una caracterización compleja, limitarían al público objetivo.

<sup>410</sup> donde un personaje encuentra una mano segmentada y se la guarda, y donde Wex muere de un modo extremadamente “gore” (una explosión lo parte en dos)

<sup>411</sup> Se hace alusión a la profesionalidad de los soldados en las secuencias 14 y 93

enfrentarse a la toma de decisiones cruciales y a responsabilizarse de sus actos. Esto es lo que se espera que comprenda el espectador y lo que define el arco dramático de los protagonistas.

La elección de este particular hecho histórico (un fracaso militar) para presentar la transformación los personajes (y por extensión del ejército) se debe a que pretende incidir en la valía del soldado de a pie, capaz de sobrevivir a una misión pobremente diseñada por un aparato institucional ineficaz. Resulta sencillo para el espectador empatizar con un individuo sometido a un colectivo burocratizado. En este caso el héroe (el soldado de a pie) encuentra su identidad mediante dos enfrentamientos: uno violento y otro moral.

En su particular “frontera” el soldado de a pie se enfrenta al “otro” (la milicia, lo salvaje) y a un sentido “corrupto” de civilización identificado con lo “colectivo-tecnocrático” (los oficiales al mando y “Washington” –se evitan referencias políticas concretas-). A partir de la hazaña heroica de Eversmann y el colectivo, el film plantea que mediante la experiencia del combate, de la realidad *auténtica*, de *lo real*, se modela y mejora el sistema de civilización.

La película presenta el cambio de valores que rigen el ejército norteamericano mediante el enfrentamiento dialéctico entre oficiales de “vieja escuela” y soldados de “nueva generación”<sup>412</sup>. El capitán Steele, el general Garrison o el coronel Harrell siguen un código de actuación fiel a normas militares que se presentan como “prescindibles” (respeto al código, apuesta por la tecnologización del ejército o función agresiva del soldado). Los militares heroicos Hoot, Sanderson, McKnight y Eversmann representan a la nueva generación de militares concienciados con lo “esencial”: el deber moral de proteger al semejante<sup>413</sup>. *Rangers* y *deltas* son humanos, personas sensibles a las necesidades emocionales del otro (secuencias 14 y 93), personas que traban relaciones personales eternas por el contacto en el combate (Eversmann-Smith, Grimes-Sanderson, Steele-Ruiz, Gordon-Schughart, Wolcott-Durant), son personas que abandonan la cultura tradicional “civilizada” para mostrarse tal y como son en busca de un fin moral superior.

De este modo la película presenta una reformulación de la imagen del ejército (sin resultar explícitamente crítica) afirmando que lo verdaderamente heroico de este cuerpo de seguridad no es lo tradicional, lo político o la dotación tecnológica, sino la rectitud moral de los soldados.

---

<sup>412</sup> Este planteamiento recuerda al que se produce en la película *Platoon* entre los personajes interpretados por Tom Berenger y Willem Dafoe.

<sup>413</sup> Este mensaje actualiza el cambio político real que supuso en 1993 este conflicto armado y que llevó a la definición de la ideología del cero muertos, la tecnologización del ejército con el fin de preservar la vida de sus efectivos, la opción por intervenciones humanitarias y la personalización en la figura del soldado del relato periodístico de la guerra.

Se invita a la reconciliación nacional con las instituciones militares mediante la identificación con los hombres que se sacrifican para proteger los valores esenciales norteamericanos.

La película opta por la visión militar de estos soldados de “nueva generación” que terminan de definirse como soldados ideales por su experiencia del combate. Los militares de “vieja escuela” se transforman debido a su enfrentamiento dialéctico con sus subalternos y el desarrollo de la misión. Aquellos más belicosos o tradicionales reordenan sus prioridades y asumen la axiología del “buen militar” que se desprende de los principios de la “nueva generación”. Sus arcos dramáticos, inicialmente opuestos, se reúnen en torno a lo moral y cierran así el planteamiento temático del film.

A continuación se describe el tratamiento literario de las diferentes visiones de los personajes y la transformación que se produce en ellos por efecto del enfrentamiento dialéctico entre las perspectivas que actualizan. De su evolución e interrelación se deducen los temas de la película.

El relato se centra fundamentalmente en mostrar la transformación de Eversmann de “novato” a “líder”, en relatar cómo mediante la experiencia del combate y el modelo moral de Hoot adquiere competencia para dirigir a sus hombres y lleva sus principios morales a la acción.

Eversmann lidera su batallón de un modo profesional pero humano (no demuestra la rudeza militar característica) y es un personaje idealista (en contraposición a otros más belicosos y prototípicos como se puede apreciar en la secuencia 14). Como protagonista, madura personal y profesionalmente a lo largo del film. Inicialmente requiere de la orientación de Hoot o el permiso de Steele para desarrollar su trabajo. Conforme avance el combate madurará, adoptará un criterio propio y asumirá la responsabilidad de sus actos (como por ejemplo en la secuencia 95).

Su visión idealista y trascendente de la labor del ejército (secuencias 14 y 26) se torna más realista (secuencia 105). Esto se debe a la influencia de Hoot (secuencias 26, 94 y 104), su fracaso sobre el terreno (se subraya en la secuencia 98 que su acción bélica y el sacrificio de sus compañeros no ha permitido liberar Mogadiscio) y al efecto que tiene en él la muerte de Smith.

Sus experiencias provocan que cambie su concepto de “héroe”. De sus discursos idealistas sobre cómo su acción podría cambiar el mundo se deduce que antes del combate consideraba heroico aquello que sirviera a beneficiar a la sociedad. En la última secuencia expresa que los verdaderos “héroes” son aquellos que mueren por salvar a sus compañeros (como ha hecho

Smith). La evolución del personaje alude al ciudadano convencido por la acción humanitaria de las guerras. Parece advertir de lo inocente de ese planteamiento y mostrar que la guerra, sea del tipo que sea, exige el sacrificio de hombres cuya muerte pesará igualmente sobre su conciencia (apoyar una guerra implica asumir que mueran soldados). Sirve en parte de crítica a la estrategia político militar de “dulcificar” el concepto de la guerra mediante la idea de la “ayuda humanitaria”.

De un modo secundario el film articula el arco dramático del “novato” Grimes. Es un personaje que se “reilusiona” con su labor gracias a la influencia del modelo moral de Sanderson y que recupera su verdadera identidad por su experiencia de combate.

Originalmente es un soldado desapasionado y robótico: alienado. Su frustración se debe a su dedicación a las tareas burocráticas (secuencias 9 y 22). La guerra le hará sentirse vivo y recuperar sus sueños de juventud que le hicieron alistarse en el ejército. La relación con Sanderson (secuencias 49, 89 y 101) y su “suerte del principiante” (sobrevive a tres explosiones) le permiten “renacer” como sugiere la planificación expresiva de la secuencia 70 y mostrarse confiado cuando reproduce la misma situación de la secuencia 22 en la secuencia 89<sup>414</sup>. En ésta se aprecia que se siente reequilibrado, seguro de sí mismo y aceptado socialmente.

Parece representar a la sociedad norteamericana que, anulada por el *confort* de la vida doméstica y rutinaria, requiere de estímulos externos que la reconcilien con quien verdaderamente es<sup>415</sup>. La guerra, en el caso de Grimes, es lo que devuelve a la sociedad norteamericana la posibilidad de conectar con su esencia, con su verdadera identidad y su pasado mítico.

El conflicto en Mogadiscio supone la pérdida de inocencia de estos personajes<sup>416</sup>. La guerra lleva a que se reencuentren con ellos mismos, en el camino correcto, y redefinan sus prioridades al eliminar lo superfluo. Para ellos el combate en Mogadiscio supone su experiencia en “la frontera” y el resultado de ésta, aunque dramático, conduce a su mejora.

---

<sup>414</sup> El esquema de planificación de ambas secuencias es prácticamente idéntico. Se refleja a Grimes mediante cuadros iguales para que se produzca una colisión entre el contenido de la secuencia 89 y el que se reflejaba en la secuencia 22 y se aprecie la evolución del arco dramático del personaje.

<sup>415</sup> En la secuencia 22 menciona el principio fundamental del *American way of life* “llegar a todo lo que quieras llegar a ser”.

<sup>416</sup> Este planteamiento recuerda de nuevo al de la película *Platoon*, donde su eslogan promocional rezaba “la primera víctima de la guerra es la inocencia”.



Otros “novatos” que pierden la inocencia en el film son Blackburn y Smith. En este caso su evolución no pretende inspirar al espectador, sino advertirle de los peligros de la “fe ciega”. Blackburn, extremadamente joven y poco preparado, confía absolutamente en su capacidad y en la supremacía militar norteamericana. Su exceso de confianza y falta de experiencia suponen el primer error de la misión. Smith delega su fe en su admiración personal por Eversmann y termina muriendo por confiar en que los “buenos” triunfan al final (un planteamiento infantil y excesivamente idealista según el planteamiento realista del film).

Hoot, Sanderson y McKnight son los tres soldados experimentados que sirven de modelo moral a los “novatos” (y a los distintos tipos de espectador) ya que manifiestan integridad en sus principios y anteponen estos al cumplimiento del código militar. Su transformación será relativa.

- ⇒ Hoot, el militar más eficaz, desprendido de lo político, lo idealizado o el seguimiento estricto del código<sup>417</sup>, es el que presenta una mayor sabiduría, el que desde el principio prevé lo que está por venir y el que se guía por lo que verdaderamente es importante según la axiología de la película. Hoot manifiesta en las secuencias 26 y 104 no luchar por el honor del cuerpo o motivos políticos sino por “el hombre que tiene al lado”. El film lo define como el soldado ideal ya que es el que parte de lo que es esencial, el que ha eliminado lo superfluo, el más profesional y el más heroico.
- ⇒ McKnight y Sanderson manifiestan los mismos principios que el *delta*, pero ambos se mantienen respetuosos con la aplicación del código militar hasta que, por efecto del combate, deciden abandonar su estricto cumplimiento cuando esto conlleve la pérdida de hombres. McKnight se muestra crítico con sus superiores (secuencias 19, 56 y 59) e incluso ignora una orden directa de Cribbs en la secuencia 92 en virtud de su heroísmo y convicciones personales. Sanderson se enfrenta a Steele y decide unilateralmente acudir en ayuda del cuarto pelotón en la secuencia 64. Antepondrán lo moral al respeto al rango de su superior.

De sus principios (ya que los expresan literalmente) y su enfrentamiento con los militares de “vieja escuela” se deduce la axiología del film:

- La unidad y la fraternidad llevan a la victoria (se propone la reunificación nacional en torno a lo militar –resolución del enfrentamiento Sanderson/Steele-)
- “Que nadie quede atrás” (se subraya el planteamiento moral de la misión del ejército contemporáneo –principio moral de Hoot adoptado por Eversmann y Garrison-)

---

<sup>417</sup> Discutirá con Steele en la secuencia 13 debido a su decisión de llevar a cabo dos cuestiones prohibidas (cazar jabalíes y no tener el seguro puesto en su arma). Su laxitud en la disciplina militar recuerda a la caracterización de los “grunts” del cine de Vietnam del periodo del *New Hollywood*.

- Los altos mandos militares y políticos están desconectados de la realidad del combate y son responsables de los errores militares (se humaniza al soldado que únicamente cumple con su profesión). Como solución la película, por boca de McKnight propone diseñar las misiones en función de la capacidad/calidad de los soldados y no sólo de su dotación tecnológica, y definir las misiones en función de un conocimiento previo de las circunstancias específicas de cada conflicto. Así se logrará asegurar la eficacia de una misión y garantizar la supervivencia de sus efectivos (de este modo se resuelve el conflicto nacional acerca de las consecuencias fatales de la guerra que divide a los ciudadanos)

Los militares de “viejo cuño” representan una visión de lo militar desfasada e inadecuada al “buen” desarrollo de la guerra propuesto por el film. Por efecto del contacto con el combate y de su enfrentamiento dialéctico con los soldados de “nueva generación” se produce su transformación. Ésta asegura el *happy ending* y cierra el cambio moral del ejército que presenta la película.

- ⇒ Steele, que es normalmente muy respetuoso con las formas, rompe el protocolo militar cuando en la secuencia 98 pierde los nervios con un soldado de la ONU y permite que Twombly (un soldado) responda antes que él que no piensa ir encima de los *humvees* para salir de la ciudad (saltándose la jerarquía). Además se termina preocupando genuinamente por el soldado Ruiz (secuencias 84 y 103) cuando al principio del film se mostraba muy poco comprensivo su pelotón (en la secuencia 14 se indigna con la actitud poco decorosa de Pilla por parodiar a un oficial –cuando lo único que pretendía era divertir a sus compañeros-).
- ⇒ Garrison termina reordenando sus prioridades de diversos modos: solicita ayuda a la ONU aunque esto ponga de manifiesto su poca previsión al diseñar su estrategia (secuencia 91), antepone el bienestar de sus hombres a la pérdida tecnológica (secuencia 71<sup>418</sup>) y se conciencia moralmente de “traer a todos sus hombres a casa” en la secuencia 97 (cuando inicialmente su mayor preocupación era cumplir con la misión y contentar a Washington).
- ⇒ La transformación de los personajes secundarios que inicialmente se muestran más tradicionales (Harrell y Kurth ) recibe una atención menor, pero en la secuencia 98 Kurth siente reparo al apuntar a una mujer (aunque en realidad resulte ser afín a la milicia) y la función de Harrell se muestra ineficaz en el transcurso de la misión (el retraso de la radio supondrá la muerte de muchos integrantes del convoy de McKnight<sup>419</sup>)

El enfrentamiento entre los principios y comportamientos de tres tipos de personajes (los “novatos”, los soldados modélicos y los oficiales) permite simplificar la comprensión de las ideas fundamentales del film. De su choque dialéctico nace la axiología que propone la película. Con el fin de que ésta no pase desapercibida por los espectadores en su inmersión

<sup>418</sup> En este caso lo que le inspira es el heroísmo personal de Gordon y Shughart.

<sup>419</sup> Secuencias 56, 59 y 72

cinematográfica (debido a su escueto tratamiento literario) se presenta mediante diálogos explicativos. Las reacciones de los “novatos” que presencian el debate entre fuerzas morales guía la valoración del espectador. Actúan como “narratarios”.

- ⇒ En la secuencia 14 el soldado Waddell presencia el debate entre Beales/Kurth y Eversmann. Los primeros se muestran despectivos ante los civiles que protegen (denominan “flacuchos” a los somalíes) y consideran que su misión humanitaria es contraria a aquello intrínseco al ejército: el combate. Eversmann contesta con un discurso idealista, en el que destaca que su labor es contribuir a que la sociedad somalí pueda abandonar su sufrimiento. Waddell es el joven soldado que actúa como narratario, el que permite valorar y juzgar al espectador cuál es la opción más idónea: la de Eversmann es la que parece convencerle.
- ⇒ En la secuencia 64 la discusión de Sanderson y Steele refleja que ambos personajes mantienen una visión radicalmente diferente de las prioridades militares. Sanderson se salta la cadena de mando tomando la decisión de acudir a rescatar a sus compañeros mientras Steele sigue convencido de la necesidad de respetar las órdenes por encima de todo. Grimes focaliza la secuencia y valora el conflicto entre sus dos “mentores” optando por aquél que antepone lo moral a lo militar.
- ⇒ Garrison, cuya prioridad ha sido cumplir con las órdenes recibidas de Washington al iniciar precipitadamente la misión (sin preparación, conocimiento del terreno o sin pedir apoyo internacional), debe enfrentarse a la responsabilidad de poder perder a todos sus hombres por haberles metido en un “avispero”. Cribbs y McKnight (mucho más conscientes de la actitud irresponsable inicial del general) son quienes atienden a su transformación a lo largo del film.
- ⇒ McKnight es también el que se opone a la visión de Harrell. Este último confía la misión a la importante dotación tecnológica del ejército (considerando que el apoyo aéreo será suficiente para garantizar el cumplimiento del mandato). McKnight expone que esto es ineficaz cuando se introduce a los cuerpos de tierra en un territorio desconocido y hostil (secuencia 19). Apuesta por la importancia de mantener con vida a los soldados en contraposición con la opción de Harrell de limitarse a cumplir órdenes. Eversmann es quien escucha esta conversación quedando convencido por los principios del líder de los humvees.

El contraste entre esquemas narrativos (los “tipos militares”) y la adecuación del relato heroico a la “experiencia de la frontera” simplifican la interpretación del espectador. De este modo el relato actualiza su mensaje simbólico sin alterar la representación verosímil de los acontecimientos. La película celebra los principios demostrados por los protagonistas originales del suceso que hicieron de un fracaso militar un ejemplo moral. Introduce su dimensión humana en el imaginario social, cuando ésta había sido omitida por los libros de Historia o la prensa del momento, con el fin de modificar su imagen del ejército y la acción bélica.

A continuación se describe de modo pormenorizado las características y el tratamiento narrativo de los personajes del film para profundizar en su trascendencia simbólica como vehículos fundamentales de la axiología del relato.

#### 6.1.5. Personajes

El ejército norteamericano adquiere un protagonismo coral. En él se representan diferentes puntos de vista de la guerra y de las tareas militares, y de algunos aspectos del ejército norteamericano. Se presentan treinta y un personajes norteamericanos, un espía local y tres colaboradores de la milicia (Atto, el líder de las gafas de sol y el pañuelo en la cabeza y el secuestrador de Durant). La perspectiva de la historia es la del bando norteamericano y atiende poco a caracterizar al enemigo. De hecho, el enemigo principal ni siquiera aparece (Aidid).

El valor simbólico de los personajes es obvio, su tratamiento literario los define según “tipos” militares o humanos preexistentes y esquemáticos. Su valor simbólico se deduce por el contraste entre las actitudes de dos personajes, o conjuntos de personajes, frente a un mismo tema (como ya se ha explicado se dividen en militares de viejo o nuevo cuño). Sus comportamientos resultan previsibles por su poca caracterización literaria debida a su excesivo número y al mínimo tiempo que se dedica a ello: 33 minutos del film para caracterizar a 31 personajes. Esto obliga a que sus arcos dramáticos respectivos sean escuetos y claros. De ahí que los héroes de la acción y sus relaciones remitan en algunos casos a modelos previamente definidos por el cine bélico clásico o el cine de combate de Vietnam. Así se facilita la comprensión del espectador (aunque se actualicen sus características). Los militares de viejo cuño tienen más proximidad con estos modelos anteriores.

La caracterización se realiza en secuencias de diálogo, pero la mayor parte de la construcción de los personajes se logra mediante los recursos expresivos empleados o su focalización de las secuencias<sup>420</sup>. Su desarrollo literario es esquemático, pero la construcción de sus impresiones emocionales mediante la forma del discurso completa su caracterización. La película permite acceder a su dimensión íntima gracias a su tratamiento espacio-temporal y al énfasis de los elementos del discurso que se explicarán más adelante. De esto se deduce que el film manifiesta que un “buen soldado” no expresa sus emociones verbalmente, aunque sea un ser humano sensible.

---

<sup>420</sup> Este proceso se analizará en profundidad en los apartados dedicados al análisis del tratamiento espacio-temporal, la planificación, el montaje y el tratamiento sonoro.

A continuación se presenta a los personajes tal y como aparecen caracterizados por su tratamiento literario.

#### 6.1.5.1. La “nueva generación” de militares

##### A. Sargento Eversmann

Eversmann es uno de los soldados ideales que presenta la película. Combina características que generalmente se han atribuido a las mujeres en el cine con las propias del héroe masculino clásico. El soldado ideal de hoy es la mezcla perfecta entre el rol del hombre tradicional (práctico, instintivo, resolutivo) y el de la mujer tradicional (estandarte de lo moral, lo emocional, la familia). Destaca el valor que en este personaje adquiere la compasión, la solidaridad, la suavidad en el trato y la empatía con el semejante. Suaviza la imagen del ejército. Esto amplía el público objetivo de este film tan marcadamente bélico.

Eversmann es joven pero conoce la disciplina militar desde hace tiempo. Resulta la opción perfecta para sustituir a Beales como líder del pelotón. Es idealista respecto a la misión (cree que podrá servir para mejorar las cosas) y humano en el trato social. Su mayor preocupación es estar a la altura de las circunstancias (como expresa en la secuencia 21 y 26) y mantener con vida a sus hombres (como se puede apreciar en su sufrimiento por la situación de su amigo Smith en la secuencia 88). Algunos miembros de su pelotón le ridiculizan por su visión del ejército como un cuerpo de ayuda al débil y no como una fuerza ofensiva<sup>421</sup>. Es respetuoso con las diferencias culturales (evita denominar “flacuchos” a los somalíes). Es reflexivo y tiende a la autocrítica (secuencia 94). Con la intención de encajar mejor en la disciplina militar oculta sus verdaderas emociones al resto de soldados o a sus superiores (aunque confiesa su temor al combate a Smith y Hoot, y con el desarrollo del film encuentra voz para esas emociones). Es un hombre capaz (hasta de participar en la operación médica a Smith) que va adquiriendo valor y confianza en sí mismo conforme avanza la película. Se le identifica con los valores esenciales norteamericanos y en el momento de su primer discurso como líder del cuarto pelotón aparece la bandera nacional de fondo.

Es el héroe del relato porque es quien se transforma con el desarrollo de la trama. También es el que recibe más secuencias de caracterización y quien focaliza el mayor número de escenas. Resulta complejo y menos arquetípico que otros, dado el mayor compromiso emocional que debe adquirir el espectador con él.

---

<sup>421</sup> Goodale y Kurth en la secuencia 14

En su hazaña heroica pasará por todas las fases descritas por V. Propp. Recibirá el mandato de Steele de velar por su pelotón y de mantener el honor de los *rangers* (secuencia 16) y el de Hoot (secuencia 26 “tráelos a todos a casa”), se presentará su partida (las secuencias 31 y 32 se centrarán sobre todo en él), deberá enfrentarse al “dragón”<sup>422</sup> (la milicia y su exceso de responsabilidad) y sufrirá dos “marcas”: la caída de Blackburn (a quien le dijo en la secuencia 23 “todo irá bien”) y la muerte de Smith (que será trascendental para su evolución ya que su amigo era el que mantuvo siempre la confianza en su valía –se aprecia en las secuencias 21, 23 y 75-). Funciona como focalizador del relato ya que se busca el compromiso emocional del espectador con este personaje por encima de los demás<sup>423</sup>. La música, los efectos de sonido expresivos, los ralentizados, el uso de su PDV subjetivo y el gran número de PPP en los que está presente fuerzan la identificación con él y su estado de ánimo<sup>424</sup>.

## B. Soldado Grimes

También se le presta una gran atención en el film y desempeña su propia hazaña heroica (aunque resulta menor que la de Eversmann). Expresa en la secuencia 22 que se alistó en el cuerpo soñando con lograr “todo lo que quieras llegar a ser” pero que la realidad ha sido bien distinta (ha hecho café en todos los conflictos desde la operación Tormenta del desierto). Está frustrado por ello, pero lo esconde bajo una actitud cínica y respuestas irónicas (secuencia 9). La casualidad le lleva a tener que participar en el combate por primera vez. Es el personaje más “civil” de todos y su abandono de su lugar de *confort* es similar al que se propone para la sociedad norteamericana (a la que el film alude en varias ocasiones y se refiere a ella como un conjunto de individuos ajeno a la realidad del combate y falto de ideales por su alienación en su vida doméstica).

Su inexperiencia en el combate y su sentido del humor irónico permiten la simpatía del público. Como Eversmann, no expresa sus verdaderas emociones, o si lo hace las esconde bajo una capa de ironía (secuencia 22). En ocasiones focaliza el relato, consigue la identificación del espectador (secuencia 22, secuencia 64 y 70) y le transmite el proceso de aprendizaje que la

---

<sup>422</sup> en terminología de V. Propp

<sup>423</sup> Eversmann protagoniza o presencia los sucesos de 42 secuencias del film (un 44%). Las secuencias que protagonice siempre las focalizará él (aunque pueda compartir la focalización con otros personajes), las protagonizadas por otros personajes principales, si se encuentra en su misma localización, incluirán un pequeño fragmento en el que se aprecie cómo el conflicto acaecido impacta en él (por ejemplo se le aprecia al fondo de la secuencia 14 mientras Hoot y Steele discuten o en la secuencia 19 en la que McKnight critica a Harrell y Mathews).

<sup>424</sup> Se profundizará en los recursos expresivos empleados para ello más adelante.

guerra supone para él (vive tres explosiones). La experiencia del combate permite que “despierte” de nuevo ese sueño de lograr “lo que quieras llegar a ser”. Esto se subraya mediante el plano detalle de menor tamaño de todo el film (su ojo abriéndose tras la explosión de la secuencia 70). En la narración permite en ocasiones el humor mediante sus expresiones o planos de reacción (secuencia 30, 64, 97).

Su esquema es similar al de el personaje interpretado por Charlie Sheen en *Platoon*. Esta hipótesis se fundamenta en el conflicto que supone para el personaje presenciar la discusión entre Sanderson y Steele (dos “razas” de militar diferentes) y deber optar por uno u otro modelo de conducta. El hecho de que Sanderson lo “acaja” en el grupo de *deltas* (secuencia 101), la aceptación social, es su mayor recompensa.

### C. Hoot

Es un *delta* muy experimentado: un verdadero soldado de élite. Se le caracteriza como demasiado individualista y con problemas con la disciplina militar (secuencia 13). Esto se debe a que mantiene una actitud cínica frente a las motivaciones de sus superiores o los políticos y considera que sólo debe guiarse por su criterio (similar al modelo del “grunt” de Vietnam). Hoot es heroico, frío, estratégico y valeroso en el combate (secuencia 43, secuencia 85 y secuencia 90). Aunque no es emocional, simpatiza con Gordon y Shughart (en las secuencias 10 y 12) y siente verdaderamente sus muertes (secuencia 85). Aún así, su profesionalidad le llevará a reponerse rápidamente porque la situación así lo requiere.

Hoot (*delta*), aunque es fundamental para la evolución de Eversmann, sólo evolucionará en cuanto a que se implicará emocionalmente con el protagonista (*ranger*), preocupándose por él en la secuencia 95 hasta el punto de “trabajar en equipo” (cuando según se plantea en las primeras secuencias del film el trabajo en equipo de *deltas* y *rangers* es imposible). Hoot es un personaje que “trabaja mejor solo”<sup>425</sup> (su predilección por esto se aprecia en la secuencia 3, expresa seguir sus propias normas en la secuencia 13 y se aprecia que sigue rituales personales en la secuencia 23) y que únicamente es cordial y afectivo con los *deltas* (secuencias 10 y 12). El contacto con Eversmann permitirá que se reconozca en él (así lo indica su rostro mientras escucha a Eversmann tranquilizando a Smith segundos antes de su muerte en la secuencia 93), pero no llega a realizar una gran transformación (en la secuencia 104 volverá a Mogadiscio y se despedirá de él recordando que “va mejor solo”). Su visión del combate tampoco se verá modificada (repite la misma idea en las secuencias 26 y 104) ya que es el que actúa desde el

---

<sup>425</sup> Como expresa él mismo en la secuencia 104

principio según el código moral propuesto por el film y que adoptarán el resto de personajes por efecto de la guerra.

Mantiene una relación “mentor-pupilo” con Eversmann, y aunque se recurre en numerosos momentos a su focalización del relato, esto sólo permite que comprendamos a través de sus reacciones algo mejor al *ranger* (secuencias 93 y 95). Él es una incógnita, del mismo modo que lo es para el protagonista. Lo que sí se puede establecer es que constituye el modelo militar del protagonista, y como tal, es el modelo de soldado por el que opta el film.

#### D. Coronel McKnight

Es el único del que se conoce el nombre de pila (“Danny”). Es el que resulta más directo de todos y al que menos le preocupan las formas militares cuando se trata de denunciar los errores en la misión de sus superiores (aunque las guarda en público inicialmente). Actúa como focalizador en determinados momentos para transmitir el drama humano del conflicto bélico (secuencias 40, 59, 74 y 79) y su trama articula uno de los temas fundamentales de la película (considera que los altos mandos están desconectados del terreno). Su valentía, y determinación en la secuencia 92, sus toscas maneras y su paseo despreocupado entre las balas en la secuencia 97 recuerdan a los veteranos del cine bélico clásico<sup>426</sup>.

Su focalización insinúa la crítica a la rivalidad tradicional entre *rangers* y *deltas* (que se aprecia entre Steele y Sanderson en las secuencias 13 y 48) como también permite que el espectador padezca tristeza y rabia por la muerte de Pilla y Wex y una feroz aversión por Harrell y Mathews (quienes no sufren las consecuencias de sus decisiones como sí hace él). Su reconciliación con los altos mandos se produce en la secuencia 97 cuando recibe la orden de Garrison de permanecer en la zona de impacto hasta que se extraiga el cadáver de Wolcott.

#### E. Sargento Sanderson

Sanderson es el líder de los *deltas*. Mantiene una relación tensa con el jefe de los *rangers* (Steele). Simboliza la necesidad de limar antiguas diferencias en aras del bien común. Su carácter conciliador y razonable permiten que el conflicto se mantenga latente al inicio del film (secuencias 13 y 48). Pero cuando se encuentran en juego las vidas de otros compañeros, Sanderson estalla en la secuencia 64 (Steele le ordena permanecer a cubierto en espera de los *humvees* y él opta por acudir en ayuda de Eversmann a cubrir la posición del *black hawk* de

---

<sup>426</sup> El personaje interpretado por Robert Mitchum en *El día más largo* se pasea así en el desembarco en la playa de Omaha, por ejemplo.



Wolcott). En este caso, lo moral se antepone a la aplicación rígida del código, cuando él anteriormente se había mostrado correcto y disciplinado en el trato a sus superiores. Sanderson, como ya se ha mencionado, evolucionará en cuanto a su actitud frente a Steele, pero su visión de la guerra o su forma de relacionarse no se modifican ya que ya participa del código moral del film.

Es un personaje familiar e integrador que valora humanamente el sacrificio de sus hombres. Se convertirá en el “mentor” de Grimes al apreciar su inexperiencia y será el único que no se ría de él y que se ofrezca a ayudarlo para poder sobrevivir. Es sensible y su mayor preocupación durante el combate es mantener con vida al novato.

Su carácter secundario en la narración hacen que su focalización no resulte determinante, únicamente sirve como contrapunto de Steele.

#### 6.1.5.2. Militares de “vieja escuela”

##### A. General Garrison

Este personaje es el principal narratorio del relato audiovisual. Durante la mayor parte del film observa lo que ocurre en el combate mediante monitores y lo escucha a través de la radio (del mismo modo que el espectador). Su lectura de cada suceso permite que el público comprenda el alcance de cada revés. El film no le acusa como responsable del fracaso militar, sino que permite su redención moral mediante su transformación dramática (por eso presencia el combate desde la mejor perspectiva del mismo). Su función como narratorio de la acción bélica pretende aludir al espectador que considera que la superioridad militar del ejército norteamericano es suficiente para desarrollar una operación con éxito. La experiencia del personaje y su transformación le invita a ser más crítico y a asumir que en el caso de la guerra de guerrillas el resultado del combate es impredecible y tiene consecuencias fatales.

Es un hombre solidario y ético, comprometido con la causa (se aprecia en la secuencia 5 del interrogatorio de Atto). Es duro y muy experimentado (su apariencia recuerda a los militares de la guerra de Vietnam). Sus gafas de sol le sirven para ocultar algunas de sus verdaderas opiniones (se las pone para evitar responder a Cribbs en la secuencia 6 y se las quita para acusar a Atto de genocidio en la secuencia 5). Simboliza a los altos mandos militares que, según el film, pierden noción de las vidas humanas que están en juego por efecto de las presiones políticas a las que se ven sometidos. Pero Garrison recupera a lo largo del film ese compromiso con sus hombres. Esto se destaca en la secuencia 97 en la que ordena que se

mantengan en la zona de impacto hasta extraer el cadáver de Wolcott y por su exigencia en la secuencia 86 de ayuda por parte de la ONU (aunque esto desacredite su orden inicial de actuar en solitario).

Garrison, al que se define inicialmente por ser quien valora éticamente el conflicto somalí, se deja llevar por la insistencia de Washington y diseña apresuradamente una misión, sin considerar las consecuencias, ni pedir el consenso de la ONU (secuencias 18 y 77). Sin embargo, en las secuencias 86 y 97 se aprecia cómo su único objetivo es sacar de allí a todos sus hombres. En algunos momentos del film Eversmann y Gordon acusan que Garrison no permite “evasans” por “no perder más naves”<sup>427</sup> (sin tener en consideración la vida de los soldados que está en juego). Pero su evolución se cierra en la secuencia 102 al arrodillarse a limpiar la sangre en el hospital de campaña y en la información de los rótulos del epílogo. Todo ello confirma que se siente culpable y responsable de las vidas que se perdieron en Mogadiscio. Su moralidad termina redimiendo sus errores.

### B. Capitán Steele

Steele es un líder tosco, frío y autoritario que trata mal a sus soldados (se aprecia en la secuencia 14). Es el opuesto a Sanderson y reúne todo aquello que el film critica en un oficial. Su inseguridad personal hace que privilegie el respeto a la cadena de mando por encima de lo moral o lo humano. La reacción de Sanderson en la secuencia 67 (que mantiene unos argumentos muy razonables) le superan haciéndole ver que el código militar no puede estar por delante de lo humano y estratégicamente sensato. Su carácter se suaviza gracias al soldado Ruiz. Éste, pese a estar en estado crítico, mantiene su confianza en los valores del cuerpo al que pertenece y en la importancia del combate: recuerda al capitán lo verdaderamente esencial a un *ranger*, cuidar los unos de los otros (secuencias 84 y 103). Esto hace que Steele sea comprensivo y empático con un soldado por primera vez en el film.

### C. Harrell

Aunque es un personaje plano y sin demasiado protagonismo, actualiza uno de los mensajes del film (no se puede actuar sobre un terreno sin conocerlo y apoyado exclusivamente en la superioridad tecnológica). Es el opuesto a McKnight y su función es exclusivamente funcional.

---

<sup>427</sup> Secuencias 65 y 84.

### 6.1.5.3. Coro

El resto de soldados del ejército norteamericano no presentan un arco dramático desarrollado, sino que aportan matices al grupo y enriquecen la visión que el espectador puede tener de las diferentes personalidades que se pueden encontrar en un batallón. Son planos y funcionales.

- ⇒ Blackburn es un “novato” entusiasmado por su reciente incorporación. Es inteligente (consigue responder a Grimes cuando le menosprecia por su edad en la secuencia 9) y orgulloso. Tiene una visión infantil de la guerra (como de un videojuego, “yo he venido aquí a pegar tiros”) que se modifica con la proximidad del combate: Tiene miedo (secuencias 23 y 32). Su caída del helicóptero es fundamental para el arco dramático de Eversmann (quien focaliza la caída) y para el desarrollo de la historia (será el anticipo de la serie de infortunios de la misión). No provoca empatía por su poco respeto al combate, pero el espectador se siente apenado por su accidente por el efecto emocional que éste tiene en Eversmann y sus compañeros. Blackburn es el que tiene el arco más breve y menos trascendente de los novatos. Pasa por tres estados: ansia por el combate (secuencia 9), euforia por formar parte del grupo de *rangers* (secuencia 14) y miedo ante el combate (secuencias 23, 30, 32 y 37). No se conoce si se transforma o no, su arco simboliza que tras una fachada de guerrero se esconde aún un niño (tiene 18 años) y que esa actitud no es la adecuada ante algo tan trascendental como la guerra.
- ⇒ Wex es un soldado preciso y agresivo (presentación en secuencia 11) pero al mismo tiempo sensible. Teme poder faltarle a sus hijas (secuencias 14 y 59). Su muerte impresiona a McKnight y acentúa el conflicto que mantiene con Harrell.
- ⇒ Nelson es un personaje que favorece el alivio cómico del espectador. Su sordera proporciona un buen número de *gags* a la historia. Sus secuencias sirven como interludio entre combates para relajar la tensión.
- ⇒ Twombly actúa como contrapunto a Nelson (él es muy profesional y Nelson todo lo contrario debido a su sordera) y focaliza en algunos puntos la muerte de Smith para que el espectador comprenda la culpabilidad que se siente cuando un compañero muere por protegerte.
- ⇒ Yurek es el tercer miembro del conjunto de Nelson y Twombly. Del mismo modo, permite el alivio cómico en la secuencia 67 cuando al reunirse con ellos casi se disparan entre sí y reaccionan a gritos (después de que se le haya exigido a Nelson no hacer ruido para no ser descubiertos). Permite apreciar que los soldados del ejército norteamericano velan por la seguridad de los niños (al preocuparse por los que encuentra en la escuela o dejar con vida al que le amenazaba en la secuencia 55).
- ⇒ Kurth y Goodale son críticos y respondones. Ridiculizan el idealismo de Eversmann, se quejan de que los *humvees* deban volver a la base en la secuencia 75 y miran para otro lado durante la muerte de Smith (aunque esto les afecte emocionalmente, critican la opción de Eversmann de calmarle y decirle que todo saldrá bien). Kurth, después de decir en la secuencia 14 que “a él le han entrenado para combatir” deberá ser salvado en la secuencia 98 de ser ametrallado por una mujer a la que evita disparar. No es tan frío como quisiera aparentar.
- ⇒ Smith es el mejor amigo de Eversmann. Focaliza la narración en varias ocasiones mostrando su entusiasmo y admiración por el protagonista. Tiene una fe ciega en él, hasta el punto de creer que “todo saldrá bien” segundos antes de su muerte. Es un buen soldado y una buena persona (salva a Twombly de morir a manos de la milicia recibiendo él un tiro fatal). Su mayor preocupación es haber sido un buen soldado y que su familia esté orgullosa de él (así

se lo indica a Eversmann en la secuencia 93). Eversmann lo califica de “héroe” en la secuencia final de la película por sus buenos principios y capacidad de sacrificio personal. Smith, es el hijo de un conocido de Mark Bowden (autor del relato periodístico y la novela originales) que fue quien le permitió acceder a entrevistar al resto de supervivientes. El film realiza un homenaje a la figura de su hijo mediante este personaje.

- ⇒ Wolcott es un hombre carismático y querido por todos (se aprecia en secuencia 7). Mantiene una gran amistad con Durant (el otro piloto) con quien juega al *scrabble* y bromea a través de la radio. Es necesario que este personaje resulte amable al espectador para justificar humanamente (y no sólo según el código de los *rangers*) el que tantos soldados se jueguen la vida por extraer su cadáver.
- ⇒ Durant es un hombre sensible (reacción a la muerte de Wolcott, despedida simbólica de su mujer e hijo en la secuencia 78) y un soldado valiente y honorable (en su secuestro no suplica ni accede a las exigencias del miliciano).
- ⇒ Gordon y Shughart funcionan como conjunto. Gordon conoce los sentimientos de Shughart con tan sólo mirarle (secuencias 14 y 25) y en el combate se los presenta cómo piezas de un mismo engranaje ( secuencias 73 y 76). Son solidarios y heroicos ya que se ofrecen a descender a tierra para proteger a Durant (que desconocen si está vivo o no) de una multitud enfervorecida. Se basan en los personajes reales que recibieron la medalla al valor a título póstumo y por ello reciben atención individualizada por parte de la narración.
- ⇒ El resto de personajes (Mathews, Cribbs, Waddell, Sizemore, Thomas, Pilla, Maddox, Busch, Galentine, Struecker, Ruiz, Kowaleski, Beales y Joyce) son puramente funcionales, planos y su aparición es esporádica.

#### 6.1.5.4. El enemigo: La milicia

A través de los personajes de Atto, el líder con gafas de sol y pañuelo, y el secuestrador de Durant, se caracteriza a la milicia como un cuerpo con una axiología clara y negativa. Se consideran dueños de Mogadiscio y desprecian la intervención y los principios norteamericanos (a los que denominan “cowboys” o “*boyscouts* de Arkansas”). No tienen en cuenta el sufrimiento al que están sometiendo a su pueblo. La película los califica como “genocidas” a través del discurso de Garrison en la secuencia 5.

A nivel colectivo la milicia es un conjunto temible compuesto por civiles pobres, fuertemente armados y comprometidos con su causa y su religión (dejan de combatir para cumplir con sus oraciones). Su falta de uniforme y su organización como guerrilla complica el distinguir entre civiles y milicianos.

#### 6.1.5.5. Los civiles

La presentación de los civiles en el prólogo presenta al pueblo somalí anulado frente a sus circunstancias. Sirven de pretexto para la acción dramática y, sin mayor desarrollo, justifican la presencia norteamericana en el país. Hay muy pocos ejemplos en Mogadiscio de civiles que no

formen parte de la milicia (el espía somalí que colabora con el ejército norteamericano, la maestra de escuela que protege a los niños y el anciano que cruza con su niño en brazos en la secuencia 98).

Por lo general resulta difícil distinguir en el film a los civiles que hay que proteger de la milicia. Kurth y Eversmann tratan de proteger a mujeres que parecen inocentes, pero una termina cogiendo una ametralladora para acabar con la vida de un soldado.

En la zona del estadio se presenta la cara amable del pueblo somalí. Niños que ríen, gente que saluda y vitorea a los soldados... Uno de ellos les agradece su labor mediante un emblema gestual (en la cultura somalí descubrirse la cabeza y tocársela implica agradecimiento). La aparición tardía de aquellos a los que el ejército norteamericano ha acudido a socorrer pondrá de manifiesto que Hoot, en la secuencia 26, tenía razón al expresar que en la guerra todos los motivos políticos, sociales o ideológicos dejan de tener sentido cuando se pierde a un compañero. Eversmann, que era quien luchaba por el bien de los civiles, vive en estado de shock el momento de “gloria”. Su paseo heroico entre las masas le resultará ajeno una vez vivido su primer combate. La película, al ocultar a los civiles, consigue que el espectador sienta cierto recelo ante la “dulcificación” de la guerra mediante la calificación de “humanitaria”: ésta no está exenta de dolor y sacrificio personal.

#### 6.1.5.6. La ONU

El soldado paquistaní que impide subir a los *humvees* a los protagonistas en la secuencia 98 refleja la insolidaridad con la que el film caracteriza a la ONU. Por el mero hecho de no haber sido informados, el décimo de montaña retrasa la evacuación de los soldados sin preocuparse por la seguridad de los hombres que aún continúan allí. No se los presenta como “salvadores” (aunque sean los que permiten la evacuación). Aún así, el film concede a la colaboración internacional cierto respeto y valora como irresponsabilidad el que Garrison prescindiera de su apoyo.

El diseño literario de los personajes del film responde a una simplificación para posibilitar una clara comprensión de su axiología y mensaje. El mayor desarrollo de sus protagonistas de “nueva generación” invita a la identificación del espectador, mientras que los de “vieja escuela” son los que resultan más antagónicos y censurables. El resto únicamente permite la verosimilitud con el hecho real, o su aparición episódica y funcional para la trama facilita la articulación del desarrollo de los personajes principales y aporta matices al mensaje del film. El

contraste entre los protagonistas o dentro de ellos mismos y el enfrentamiento dialéctico entre sus posturas es lo que traduce la axiología del film.

Los personajes que se oponen o dificultan la acción de los protagonistas (la milicia o la ONU) o los civiles que justifican la intervención norteamericana están mínimamente caracterizados. Funcionan como el “agresor” (milicia) o la “princesa” (civiles) del relato heroico. El espectador ha de identificarse con el bando norteamericano, a falta de un argumento distinto al ansia de poder de la milicia. En relación a las conclusiones obtenidas del análisis estructural, se aprecia que estos colectivos resultan igual de esquemáticos que aquellos que se presentan como enemigos u objeto dramático en el videojuego de guerra. Al negarse la caracterización de la milicia se cosifica a sus integrantes. De este modo se pretende que el espectador no censure a los soldados norteamericanos cuando acaban con ellos.

La ONU, que podía haberse equiparado con el “séptimo de caballería” de los relatos míticos del Oeste (debido a la relación de la historia con el mito de “la frontera”) no recibe un tratamiento heroico. Éste es exclusivo para los protagonistas. La película señala así que la colaboración internacional es necesaria y beneficiosa, pero no es fundamental: la clave son los hombres que integran las filas de su bando.

#### 6.1.6. Tiempo y espacio

La película mantiene sus premisas estructurales y narrativas en el tratamiento temporal de los acontecimientos. Por un lado el desarrollo de la historia pretende servir a la fidelidad de la reproducción bélica y por otro, su manipulación expresiva puntual permite acceder al universo emocional de los personajes y completar así su escueta construcción literaria. Su focalización emocional altera el tratamiento documental del tiempo habitual en el relato con la finalidad de hacer participar al espectador del estado emocional de los personajes.

La película comprime en 2 horas y media los sucesos de dos días, pero su desarrollo lineal múltiple descrito minuto a minuto producen en el espectador la impresión de haber presenciado el combate en tiempo real<sup>428</sup>. En su macroestructura existen pocas elipsis, y cuando se dan, se introduce un plano o efecto de transición<sup>429</sup> que suaviza la percepción de la fractura de la cronología. Ésta viene claramente definida por el recurso a rótulos informativos

---

<sup>428</sup> A esto ya se ha aludido en el análisis estructural estableciéndose su finalidad expresiva.

<sup>429</sup> Fundido a blanco entre las secuencias 29 y 30, encadenado entre las secuencias 93 y 94 o 98 y 99.

que ubican temporalmente la acción y que en ocasiones adelantan su entrada con el fin de acelerar la sensación rítmica<sup>430</sup>.

La ruptura de la representación fiel del tiempo responde a la intención de resumirlo (como en una crónica de guerra), pero en momentos puntuales se le da un tratamiento expresivo. Algunos acontecimientos se presentan desde la focalización emocional de un personaje y por ello su representación temporal se ve alterada. La manipulación del tiempo mediante técnicas de planificación y montaje, pretende adecuar la exposición de un acontecimiento a las sensaciones de los protagonistas. Los acontecimientos se destacan del resto de la historia por su trascendencia emocional para un personaje, y el espectador puede percibir esto e interpretarlo porque reconoce un contraste expresivo. La manipulación temporal también permite subrayar acontecimientos tomados desde una perspectiva omnisciente para resaltar su valor simbólico.

El sistema estilístico del film opta por recurrir a ciertas técnicas de alteración temporal de forma restrictiva y que, al repetirse los esquemas empleados para ello, llaman la atención del espectador sobre los acontecimientos y condicionan una determinada respuesta emocional.

En muchos planos del film se emplea el ralentizado para enfatizar emocionalmente aquello que se presenta en pantalla. Esto se corresponde con momentos que traducen los sentimientos de los personajes que focalizan cada escena<sup>431</sup> o con momentos narrados de

---

<sup>430</sup> Algunos saltos temporales (definidos por rótulos) se producen durante un plano compartido por dos secuencias. Esto acelera considerablemente el ritmo estructural del film y permite una sensación del tiempo fiel (aunque se omitan lapsos). Esto ocurre en la transición entre las secuencias 35 y 36, en el último plano de la escena 92 o se vincula el paso entre dos actos mediante la continuidad sonora (se adelanta el sonido del helicóptero de la secuencia 2 sobre el final del prólogo, el canto del muyahidín de la secuencia 15 se inicia al final de la secuencia 14 o la radio vincula las secuencias 74 y 75).

<sup>431</sup> En la secuencia 25 los ralentizados transmiten que Shughart evoca la casa de su mujer cuando la llama por teléfono con melancolía; en la secuencia 32 traducen la expectación y miedo de los tripulantes de los helicópteros (en concreto Eversmann); en la secuencia 37 transmiten el horror y la impotencia de Eversmann por la caída de Blackburn; en la secuencia 41 simbolizan la sensación de quemarse con los casquillos de una ametralladora de Eversmann ("bautismo de fuego"); en la secuencia 43 enfatizan la dramática muerte de Pilla y el heroísmo vengativo de Hoot; en la secuencia 47 insisten el valor de Eversmann al cruzar una calle durante un bombardeo; en la secuencia 57 reflejan la tragedia de la muerte de Pilla mostrando su cadáver mediante una panorámica ralentizada; en la secuencia 58 vuelven a incidir en el calor de Eversmann cruzando durante un bombardeo mostrando su acción ralentizada; en la secuencia 70 reflejan la preocupación de Sanderson por el estado de Grimes tras una gran explosión; en la secuencia 78 reflejan la dramática muerte de Shughart, la salvaje respuesta de la milicia y el temor de Durant al ser encontrado por los milicianos y su resignación a morir cuando intenta coger la fotografía de su mujer e hijo en la secuencia en la que la milicia lo golpea salvajemente; en la secuencia 95 se destaca mediante un ralentizado la heroica acción de Eversmann; en la 96 el aguante y el valor de los hombres del cuarto pelotón hasta ser rescatados por McKnight y en la 98 y 99 el agotamiento de los rangers huyendo de Mogadiscio y su extrañeza al entrar al estadio.

modo omnisciente que pretenden la reflexión<sup>432</sup> o inciden en la sensación colectiva que impera en la secuencia<sup>433</sup>.

La película recurre a la repetición de fotogramas<sup>434</sup> y el ralentizado<sup>435</sup> para magnificar la potencia y dramatismo de las explosiones. Los impactos o explosiones se reflejan desde varias posiciones distintas que en ocasiones se presentan ralentizadas (como si se tratara de un programa deportivo en el que se “repite la jugada”).

Otro modo de tratar el tiempo del film con el propósito de traducir las emociones de los personajes es el uso del congelado. Esto sólo tiene lugar en la secuencia 59 donde se subraya mediante este recurso el impacto de un soldado al encontrar una mano cercenada (esto se apoya mediante su reacción en PP y la supresión del sonido diegético). Aísla el acontecimiento del contexto en el que tiene lugar produciendo un gran impacto emocional.

Los cierres a negro extradiegéticos únicamente se emplean en el prólogo. Su función es separar una imagen de otra para puntuarlas y permitir, por un instante, la reflexión del espectador. La orientación documental del film marca la predilección por fundidos a negros justificados por la propia diégesis de la acción. Unos justifican elipsis temporales<sup>436</sup>, pero también existen muchos cierres a negro diegéticos que pretenden generar expectación por el estado de los protagonistas adquiriendo un valor expresivo<sup>437</sup>.

---

<sup>432</sup> El empleo del ralentizado es clave para sugerir la sensación de tiempo detenido que se da en Mogadiscio y favorecer la reflexión del espectador sobre la desesperada situación del pueblo somalí (esto se aprecia en el prólogo, la secuencia 85 y el fragmento en el que un anciano transporta el cadáver de un niño en la secuencia 98)

<sup>433</sup> Existe una secuencia de *montage* que indica el paso del tiempo resumiendo el combate mediante planos detalle ralentizados que pretende traducir la intensidad emocional de éste para el colectivo y no sólo sintetizar eventos (secuencia 96).

<sup>434</sup> En la secuencia 37 durante la caída de Blackburn se repite el momento de la pérdida de equilibrio de este personaje para enfatizar el dramatismo; el impacto del black hawk de Wolcott contra el suelo se repite cuatro veces en la secuencia 44, en la secuencia 47 una detonación se repite hasta 3 veces; en la secuencia 98 la detonación del helicóptero de Wolcott se repite hasta 6 veces (por ser el clímax del film, han resuelto lo que les quedaba por hacer)

<sup>435</sup> Secuencia 39: primera explosión vivida por Grimes; en la secuencia 44 el final de la caída del black hawk de Wolcott se ralentiza; en la secuencia 54 los disparos de un lanzagranadas de la milicia contra el cuarto pelotón se ralentizan (por ejemplo)

<sup>436</sup> La apertura de una puerta en la secuencia de Yurek en la escuela justo antes de salir al exterior –secuencia 55– facilita una elipsis, la tierra que tapa la lente de la cámara al aterrizar el *black hawk* frontalmente en la secuencia 36 facilita el cambio de acto o la puerta que Steele cierra enérgicamente al rechazar la propuesta del conductor de la ONU de la secuencia 98 puntúan la escena.

<sup>437</sup> Durante la secuencia de la caída del *black hawk* de Wolcott se produce un negro diegético tras el plano de los tripulantes del helicóptero que da a entender que no sobrevivirán. Lo mismo ocurre al inicio de la secuencia 65. El primer plano de esta escena es un *travelling* lateral que se inicia tras las ruinas de un edificio. El movimiento del plano deja ver al final el helicóptero de Durant y el espectador asume que éste ha muerto tras el impacto. Posteriormente se mostrará que no ha sido así. En la secuencia 70 tras la tercera explosión vivida por Grimes el PDV se cubre de tierra, dando a entender engañosamente que “a la tercera va la vencida” y que el soldado en esta



Del mismo modo, el film recurre a cortinillas diegéticas que agilizan su sensación temporal<sup>438</sup>. Suelen corresponderse con planos subjetivos de los protagonistas de modo que se logre la identificación emocional con ellos.

El recurso al encadenado, aunque implica necesariamente una elipsis temporal, adquiere un valor expresivo. Su uso se restringe a los acontecimientos que suponen un “antes y un después” para los focalizadores fundamentales del relato (Eversmann y Garrison)<sup>439</sup>.

La película rompe puntualmente la fidelidad de su tratamiento temporal mediante contrastes audiovisuales significantes que dirigen la trayectoria emocional del espectador. La yuxtaposición de dos dimensiones temporales (la factual y la emocional) redundante en la finalidad de su planteamiento estructural. Si la transición de una a otra es mediante un recurso diegético (cortinillas o fundidos a negro) el impacto emocional es menor y únicamente pretende el resumen del tiempo o generar expectación. Cuando se recurre a ralentizados, congelados o encadenados, la manipulación temporal mediante su tratamiento audiovisual se hace evidente (por tratarse de recursos extradiegéticos). El contraste que suponen provoca una inmediata respuesta emocional en el espectador equivalente a la del personaje que focaliza el acontecimiento.

El tratamiento documental del tiempo permite “borrar” la arquitectura cinematográfica, aunque en momentos concretos de especial trascendencia dramática “señala” la manipulación emocional mediante el contraste expresivo. De nuevo, es la focalización del personaje la que naturaliza la fragmentación evidente del relato.

---

ocasión no sobrevivirá. De este modo la angustia y posterior alegría de Sanderson se contagian al espectador al comprobar que el novato sigue con vida.

<sup>438</sup> El cruce de un soldado en la secuencia 21 permite pasar de un PG del hangar a la situación particular de Eversmann y Smith, el polvo que se levanta del suelo al inicio de la secuencia 47 o el paso de un edificio visto desde un *humvee* en movimiento en la secuencia 80 facilitan elipsis temporales.

<sup>439</sup> El último plano de la secuencia 44 es un plano cenital del helicóptero de Wolcott en el suelo. Se encadena de la imagen “real” del suceso a la presentada por los monitores de Garrison. De este modo el impacto dramático del suceso resulta mayor al leerse su trascendencia desde la valoración del general (que necesariamente ha de sufrir la impotencia de no haber podido evitarlo). Tras la muerte de Smith se produce un nuevo encadenado. Además de dar a entender una elipsis permite apreciar el impacto dramático que el suceso ha tenido para Eversmann. El espectador comprende así que el sargento ha pasado un largo rato asimilando lo ocurrido y reflexionando sobre ello. También se pasa por encadenado de la secuencia 98 a la 99. La tonalidad azul, la música y los ralentizados favorecen el que la transición pueda dar a entender momentáneamente que los personajes han muerto y se encuentran en el “cielo”. Del mismo modo el encadenado que se da entre el estadio visto con tonalidad azulada y el mismo plano inundado de una tonalidad cálida permite la resolución del conflicto de los personajes y da por terminada la misión. Esta transición refuerza la definición de la frontera que separa el confort del campamento de la zona salvaje de Mogadiscio. Los personajes cruzan “de vuelta” la frontera y abandonan el territorio hostil en el que se encontraban.

Ambos tratamientos son acordes a la experiencia temporal del soldado, lo cual complementa su esquemática caracterización, facilita la identificación y la sintonía emocional/moral con él, y conllevan la inmersión del espectador en el relato.

En *Black Hawk derribado* el espacio se trata de modo similar al tiempo. La fidelidad de la reproducción fílmica del conflicto se garantiza mediante un diseño realista de la puesta en escena y la identificación inicial de sus localizaciones mediante rótulos informativos. Pero una vez iniciado el combate, y llegados al punto en el que se pretende la inmersión absoluta en el universo emocional de los personajes, estos rótulos desaparecen. Esto dificulta la identificación de las posiciones de los personajes. La orientación espacial del espectador en la ciudad depende de quién protagonice la acción, del estado anímico de éste y del modo en el que el montaje, la planificación y el sonido reconstruyan el espacio.

El estilo hiperrealista de la película provoca que la representación dimensional del espacio resulte poco importante. En su lugar, se opta por presentar la sensación que el espacio provoca en el personaje (contribuyendo a su caracterización emocional). Aunque los elementos físicos que formulan el espacio sean idénticos a la realidad, su valor en el relato es fundamentalmente expresivo.

Como el espacio en el que transcurre la acción guarda relación simbólica con la transformación heroica de sus protagonistas en su experiencia de “la frontera”, el film recurre a tratamientos de planificación y montaje distintos para discriminar el lado “salvaje” (Mogadiscio) del “civilizado”(las bases norteamericanas). Debido a la importancia dramática del momento de “cruzar la frontera” se emplean recursos específicos para destacarlo. La repetición de un mismo esquema predispone la lectura del acontecimiento y guía en cada momento la interpretación simbólica del espacio y de la hazaña de los personajes.

Los esquemas de planificación y montaje se han diseñado para que transmitan de un modo simbólico la experiencia de los personajes que focalizan el relato. Se responsabilizan de que la representación espacial provoque en el espectador la misma sensación que domina a los personajes.

El lado “salvaje” se compone mediante estructuras de *collage*. Una vez se abandona la presentación de las localizaciones mediante planos de transición y rótulos, resulta difícil orientarse en el mercado de Bakara o las calles de Mogadiscio (no suele haber planos de situación o planos *máster*). La ciudad ha de ser reconstruida mentalmente por el espectador mediante la yuxtaposición de visiones parciales. En la presentación de Mogadiscio se rompen

los ejes de dirección, y el espectador debe apoyarse en la continuidad física o de miradas para poder orientarse. Las vistas de la ciudad desde el helicóptero o mediante mapas, facilitan su comprensión espacial.

La imagen que se construye de Mogadiscio, o del lado “salvaje” de la frontera, es equivalente a la que los protagonistas manejan de la ciudad. Estos no dominan el espacio ni son capaces de distinguir donde se encuentran si no es por el apoyo aéreo y su comunicación por radio<sup>440</sup>. La milicia, fuertemente armada, domina el espacio y aparece por cada esquina y azotea sin que resulte fácil identificar su posición.

Mogadiscio es un laberinto donde todas las calles resultan iguales. Esto simboliza que el contexto físico es una dificultad añadida para la acción del ejército norteamericano en la guerra de guerrillas o guerra contemporánea. Su desconocimiento y la indefinición del campo de batalla es un enemigo más.

Algunas localizaciones tienen una mayor caracterización espacial por su trascendencia en la trama.

- ⇒ El mercado de Bakara presenta el mismo carácter laberíntico y opresivo que el resto del territorio controlado por la milicia. Las armas y la muchedumbre que abarrota sus calles adquieren mucha presencia en sus planos<sup>441</sup> (más que el espacio en sí). En el mercado conviven los puestos de venta de armas con los de frutas (secuencia 3).
- ⇒ La zona de impacto de cada helicóptero no se define claramente por elementos espaciales; los personajes, el mapa de Garrison y los planos cenitales vistos a través de sus monitores permiten la ubicación de éstas, pero los planos que las presentan no ofrecen referencias visuales para relacionarlas con las posiciones de los personajes más allá de un arco que separa a Eversmann del helicóptero.
- ⇒ El único espacio de los combates que se puede identificar por su caracterización es el refugio donde aguarda el cuarto pelotón a ser rescatado. Es una peluquería en ruinas (que señala que, en algún punto, existió la posibilidad de llevar una vida cotidiana – esto también se aprecia en el escondite empleado por Yurek en la secuencia 55 -una escuela-). La peluquería se encuentra al otro lado de un arco árabe. Éste permite que se ubique su localización desde el exterior y complementa la información cultural que el espectador pueda tener de Somalia (un país africano y musulmán). Las celosías y lámparas que se aprecian en otras ruinas de la ciudad<sup>442</sup> recuerdan sus raíces culturales.
- ⇒ Una vez comenzado el combate desaparecen los planos de situación cenitales que ubican las localizaciones mediante rótulos y únicamente se incide en la centralidad del minarete desde el que el muyahidín dirige los rezos de los somalíes. Cuando se presenta este GPG circular, el film no pretende orientar espacialmente al espectador, sino indicar el paso de

---

<sup>440</sup> Sin la ayuda del helicóptero McKnight, por ejemplo, no puede orientarse en las secuencias que discute por radio con Harrell. Lo mismo ocurre con Eversmann en la secuencia 47.

<sup>441</sup> Secuencias 3, 17 y 31 (por ejemplo)

<sup>442</sup> secuencia 65 (por ejemplo)

las horas del día ya que sus oraciones dirigen el ritmo de la ciudad. Esto permite la calma de los soldados norteamericanos (ya que con la oración los combates se cesan momentáneamente) y por ello, para relajar el ritmo del relato, el film introduce esta imagen como transición entre capítulos.

De forma opuesta a la ciudad, el lado “civilizado” de la frontera favorece la orientación del espectador mediante planos de situación o recursos de continuidad física (respeto riguroso del eje de dirección y miradas). Esto permite la observación pasiva del espectador y reduce la tensión habitual que padece en las secuencias que transcurren en Mogadiscio (igual que le ocurre a los personajes).

El campamento norteamericano resulta un lugar cálido y propicio para la interacción entre los soldados donde pueden escuchar música (secuencia 23) o expandirse socialmente (secuencia 14). Abundan en él los GPG de grúa que muestran al conjunto de soldados en armonía (secuencias 13 –barbacoa-, 57 –llegada de convoy Struecker). El espacio dominado por los buenos principios de la “nueva generación” de soldados se presenta ordenado y agradable (señalando la opción del texto por los principios morales de estos personajes). Sin embargo, la localización del puesto de mando de Garrison se muestra como un lugar frío, tecnológico y aislado por rejillas (que se visualizan en primer término separando al espectador del personaje). Describe su personalidad y forma de dirigir la misión (alejado de la realidad del combate) y representa el lugar donde imperan nociones “corruptas” y en el que terminará produciéndose la redención de este personaje.

El trayecto entre posiciones seguras y otras de riesgo (campamento-Mogadiscio en secuencia 32, Mogadiscio-estadio en secuencia 99) siempre reúne características de ensoñación o trance<sup>443</sup>. El momento de “cruzar la frontera” a lo desconocido o de retornar de un territorio salvaje se refleja como un momento extraño en el que los soldados aprenden algo de sí mismos (a la ida a Mogadiscio son conscientes de su temor, y a la vuelta que han conseguido la alegría de parte de la población civil pero que esto no les recompensa la pérdida de compañeros).

El carácter místico del viaje “a través de la frontera” se pone en evidencia con el ralentizado y tratamiento sonoro expresivo de la secuencia 32 (que se emplean por primera vez en el film) y la repetición de este esquema expresivo en la escena 99.

---

<sup>443</sup> En ambas se suprime el sonido diagético, se sustituye por efectos expresivos, se ralentiza la velocidad de los planos y tienen una tonalidad azul.

En estas secuencias se actualizan al mismo tiempo las posibilidades y las dificultades de conseguir un cambio en Mogadiscio (o de “cruzar la frontera”). En las secuencias 8 y 26 se plantea esta dicotomía por diálogo. En la secuencia 8 el comentario de Durant acerca del océano “el agua está buena, calentita y llena de tiburones” puede leerse como una metáfora de las posibilidades truncadas por la milicia que actúa como un depredador de su bello país. En la secuencia 26 Eversmann hace referencia a que la belleza de las playas de Somalia podrían suponer una mejora para la nación. Estas valoraciones se actualizan en el momento de “cruzar la frontera” hacia lo salvaje en el planteamiento visual de la secuencia 32. En ella se yuxtaponen bellas imágenes ralentizadas a un tratamiento sonoro inquietante. En este punto Eversmann y Blackburn (aquellos personajes inocentes que anteriormente habían admirado la belleza del paisaje) se hacen partícipes del comentario de Durant. Se sienten sobrevolando hacia los “tiburones” iniciándose su transformación dramática.

El “regreso”, ya sea el de Hoot en la secuencia 57 o el de Eversmann y el grupo en la secuencia 99, también rompe las expectativas iniciales de los personajes. Lo que debía resultarles heroico (puesto que han sobrevivido a un combate extremo) se convierte en algo ajeno, ya que lo ocupa sus mentes es la pérdida de hombres valiosos y que su acción no ha cumplido su mandato principal (“que nadie quede atrás”). En la secuencia 99 la alegría de los civiles no se contagia a los personajes. El encadenado con el que se presenta el estadio (la “frontera”) lleva a cabo un cambio de tonalidad cuando los personajes cruzan la frontera “de vuelta”. Al entrar al espacio “civilizado” de la frontera, desaparecen la neblina y la tonalidad azulada que habían caracterizado la secuencia anteriormente.

El interior del estadio se presenta nuevamente de un modo ordenado y claro (por la estabilidad emocional de los personajes una vez a salvo), pero en él los GPG que se presentan son los que detallan las consecuencias del combate (entrada en el estadio –con una bolsa de cadáveres en primer término-, Eversmann saliendo del hangar al final de la secuencia 105 y plano final de los ataúdes siendo transportados hacia EEUU en el avión) y no los que inciden en la armonía del grupo. Los PG ya sólo permiten ubicar al personaje en su contexto, y éste ya no es agradable. Los protagonistas ya no son los mismos que partieron del campamento, y por ello el lugar ahora aparece marcado por la muerte.

### 6.1.7. Objetos simbólicos

La película dedica muy poco tiempo a la caracterización literaria de los personajes. Por eso los objetos relevantes en el film añaden información sobre la personalidad o las relaciones entre estos. Son un modo de “ganar tiempo” y comprimir la presentación de los 31 personajes. Así el espectador, con pocas pinceladas, puede involucrarse con ellos antes de que se le obligue a compartir su perspectiva y sensaciones mediante sus recursos inmersivos. Los que aparecen responden a convenciones genéricas de modo que resulte sencilla su interpretación metafórica, o se destacan por una colisión expresiva que provoca una asociación de ideas.

- ⇒ Los juegos que se mencionan o aparecen permiten mostrar el vínculo entre parejas de personajes. Wolcott y Durant mantienen una partida de Scrabble y el ajedrez vincula a Gordon y Shughart.
- ⇒ El anhelo de vida doméstica de Shughart se simboliza en los objetos de su hogar que parece evocar cuando llama a su mujer.
- ⇒ El café simboliza la frustración de Grimes y al mismo tiempo su carácter servicial y meticuloso.
- ⇒ El dibujo de Wex permite que Busch reconozca su sensibilidad y temor al combate.
- ⇒ El jabalí permite reconocer el individualismo de Hoot y su desprecio por las normas militares cuando éstas impiden la armonía de la tropa (caza jabalíes para permitir una buena barbacoa al batallón aunque esto no esté permitido). Al mismo tiempo los jabalíes simbolizan el estado “salvaje” de Somalia.
- ⇒ Los puros de Atto y Garrison. Atto fuma puros habanos y Garrison de Miami, simbolizándose así la diferente ideología de los personajes.
- ⇒ El palo que talla Goodale y la baraja de Kurth representan su visión del combate. Goodale arranca la corteza de un palo por mero entretenimiento, Kurth habla del combate como lo haría de un juego.
- ⇒ En la secuencia 30 con el despegue de los helicópteros se presenta en PD el temblor del vaso de Atto y cómo éste lo sujeta firmemente para evitarlo. La metáfora producida por la colisión entre estos dos elementos sugiere que la acción del ejército norteamericano podría hacer “temblar” su control de Mogadiscio. El que sujete el vaso transmite su resistencia a ello y vaticina la que encontrarán los soldados allí.
- ⇒ Los casquillos que caen sobre Eversmann en la secuencia 41 parecen representar su “bautismo” de iniciación en el combate.
- ⇒ Un alambre de espinos que se quita del cuello Eversmann en la secuencia 46 simboliza su nueva determinación tras la impotencia que ha sentido al presenciar el derribo del *black hawk*.
- ⇒ La carta de despedida de Ruiz es un recurso típico del cine bélico. Aquellos que escriben su carta de despedida por si no superan un combate suelen caer heridos o muertos. Es un mal augurio que en este caso se cumple ya que Ruiz morirá. La lectura de una de estas cartas en el epílogo podría ser la de cualquiera de los soldados que fallecieron en el combate ya que aparece firmada por “papá” permitiendo el homenaje a las personas que perdieron la vida por cumplir con la misión (aunque por la referencia a la carta de Ruiz durante la narración se considera que pueda ser la de él).

- ⇒ La foto de la familia de Durant es otro recuso típico del cine bélico cuando el personaje asume la inminencia de su muerte (se despide).
- ⇒ Los ventiladores que aparecen en las secuencias 22 y 44 tiene diversos significados. En la primera se emplea con las mismas intenciones simbólicas que en *Apocalypse Now*. Al igual que en el film de 1979 el ventilador roza la cabeza de Grimes (por efecto de la composición del plano) cuando éste asume que deberá participar en el combate. En la secuencia 44 se asocia el giro de las aspas del ventilador al de las hélices del helicóptero recién derribado por la milicia. Dan a entender que Atto disfruta del sufrimiento norteamericano.

*Black Hawk derribado* combina en todo su diseño narrativo lo factual y lo emocional. Por un lado presenta los personajes, acontecimientos y lugares mediante una puesta en escena fiel al hecho real que garantiza la historicidad y realismo de la película; por otro lleva a cabo una manipulación expresiva de estos mediante su tratamiento narrativo o audiovisual, de modo que el espectador pueda leerlos a partir de la experiencia vital de los personajes y llegar a interpretar su sentido simbólico y mensaje (como en el caso del tratamiento expresivo del tiempo por medio de ralentizados y congelados, por ejemplo).

Sus elementos narrativos remiten a esquemas de fácil interpretación (militares de nueva y vieja escuela, dimensión emocional -dimensión real del tiempo, espacios referidos al mito de la frontera”, y objetos simbólicos culturalmente codificados de antemano). Lo que presentan los planos y el montaje del film procede de la realidad o remite a esquemas conocidos por el espectador por su conocimiento del código del género bélico. Pero su tratamiento audiovisual expresivo llama la atención sobre lo cinematográfico, sobre aquello que encierra un subtexto emocional o simbólico que ha de ser interpretado más allá de la dimensión realista de su historia. El realismo permite el soporte narrativo de la película y sirve como expresión explícita de la axiología del relato (mediante las palabras o el enfrentamiento dialéctico de los personajes), pero su efecto catártico se logra porque todos los elementos narrativos se disponen de modo que manifiesten la sensación que los protagonistas tienen del conflicto para que el espectador la comparta. La reproducción visual expresiva adecuada a su experiencia subjetiva de los personajes logra la alineación del espectador (ya que le lleva a compartir sus sentimientos) y es lo que le hace salir fuera de sí, fundirse con los personajes, y lo que finalmente le conduce a la catarsis.

La construcción de los protagonistas es el objetivo del diseño de los recursos narrativos del film. Su axiología es explícita, pero la intensidad de sus emociones deben ser reconstruidas en la mente del espectador en base a su decodificación de los recursos audiovisuales empleados a lo largo del film.

En los siguientes apartados se explica qué esquemas gráficos, estructurales, rítmicos o sonoros empleados por la planificación y el montaje son responsables de codificar el ADN emocional de los personajes e “inyectarlo” en el espectador para que él también experimente “la frontera”.



### 6.1.8 Planificación

El diseño de planificación busca dirigir la trayectoria emocional del espectador para llevarle a “vivir” la guerra.

Los cuadros se definen en función de la emoción o razonamiento que pretenden transmitir al espectador. Su configuración específica destaca lo que supone cada segundo de la experiencia de la guerra para los personajes, sus sensaciones, su lectura de los acontecimientos. Cada cuadro recibe una forma tendenciosa.

Al sucederse planos definidos por motivos distintos, las secuencias no presentan un tratamiento homogéneo como dicta la fórmula de planificación canónica y obligan al espectador a abandonar la contemplación pasiva. Los contrastes cualitativos en el tratamiento de los cuadros hacen percibir al espectador que cada uno tiene una intención, que completan la información del contenido, y le obligan a dedicar parte de su atención a su decodificación.

Así se hace pasar al espectador por una experiencia perceptiva irregular, en la que a cada segundo debe adecuar inconscientemente su modo de lectura a la decodificación de la configuración específica del cuadro. Esto le pone en tensión, le fuerza a responder ante cada corte según la lectura que del conflicto hacen los personajes y que se traduce, no por diálogo (un modo claro y que supone poco esfuerzo cognitivo), sino por el tratamiento expresivo de los cuadros. Esta tensión por deber descifrar el motivo de la tendenciosidad del diseño de un cuadro al mismo tiempo en el que se esfuerza por seguir un contenido que fluye muy rápido, lleva al espectador a tener una respuesta simétrica a la que los personajes tienen de la guerra (donde es habitual la confusión, gran cantidad de estímulos heterogéneos, su velocidad, etc.). Esto logra su compromiso emocional con unos protagonistas de cuya biografía sabe poco (por su escueta caracterización), pero con los que establece un vínculo intenso al compartir su visión y emociones.

Pese a que la configuración de los planos se defina de modo tendencioso según el motivo emocional o la idea que pretendan destacar, su contenido resulta verosímil. Además diversos recursos de continuidad favorecen que su tratamiento expresivo no dificulte percibir la historia como algo fluido y natural. Así el espectador no se hace consciente de la senda que se le dispone a seguir. Además, se aplica un sistema de codificación rígido para planos definidos por propósitos idénticos. Esto reduce su esfuerzo cognitivo para comprender su finalidad, aprende el “vocabulario” que emplea el film para guiarle, y esto dota al texto de unidad de estilo pese a que sus secuencias no resulten homogéneas en el sentido clásico. Todo contribuye a anular su percepción de la construcción fragmentada y heterogénea del discurso. Su finalidad de resultar

una reproducción documental del hecho hace que sea fundamental que su arquitectura y estrategias fílmicas no resulten evidentes.

El sistema de planificación hace uso de esquemas gráficos conocidos de antemano por el público y que implican una determinada respuesta aprendida o condicionada (como por ejemplo el recurso a un estilo documental que hace que la dramatización se viva como algo “real” y “en directo”). Pero su aplicación no responde únicamente a una fórmula canónica o genérica. Los tamaños del cuadro, por ejemplo, pese a servir a una finalidad previamente conocida por el espectador como que los PP buscan la identificación, no se suceden según la fórmula clásica de partir de un plano de situación para terminar por los PP: se administran según convenga al texto, según se adapten a la finalidad de la secuencia. Lo mismo sucede con el resto de parámetros del cuadro. Se adopta un tratamiento fotográfico si éste sirve a la finalidad pragmática del plano, se escoge una perspectiva para señalar una determinada emoción o idea al espectador, un PDV, un movimiento de cámara o una angulación.

El texto define combinaciones específicas de los parámetros del plano (como por ejemplo que los planos cenitales tomados con *zoom* pertenecen a una cámara anclada al helicóptero de los *rangers* -que nunca vemos pero que sabemos que está ahí- y que permite a Garrison supervisar la acción bélica). La repetición de estas configuraciones específicas a lo largo del texto “educan” al espectador, le “enseñan” a interpretar el valor signifiante que adquieren en este texto específico y facilitan que pierda su forma personal de entender la realidad. Adopta, sin ser consciente de ello, el “vocabulario” empleado por la película y que responde a la forma en la que se codifican las sensaciones de los personajes. Adopta “su” modo de sentir y juzgar la realidad.

También se emplean esquemas específicos que le recuerdan que lo que presencia es un hecho real. Existen narradores documentales, reporteros de guerra ficticios y anónimos (puesto que no se identifican como personajes) que le hacen percibir la construcción fílmica como una reproducción fiel. La representación de la guerra es por tanto hiperrealista, el contenido es real, su forma es como la de los reportajes de guerra, y debido a su compromiso con la visión de los personajes, las sensaciones que se presentan también lo son.

Debido a que ésta es una película de acción que se concentra sobre todo en transmitir la experiencia del combate y en lograr el compromiso emocional con los personajes, el recurso al tratamiento heterogéneo de los planos y a su administración expresiva tiene una ventaja

añadida. Cuando se busca aumentar la tensión del espectador de modo equivalente a la de los protagonistas, los contrastes en el tratamiento de los planos se acentúan y se reduce su duración, de tal modo que el espectador deba adecuar su lectura a cada corte y hacerlo en poco tiempo. La configuración y disposición de los planos en estas secuencias le obligan a prestar tanta atención para comprender la acción que su concentración en el texto le deja en manos del cineasta. En otras secuencias los contrastes son menos notables, resultan más homogéneas y sólo se destaca mediante un contraste cualitativo notable el momento clave para entender su finalidad específica. Además la administración de los planos es más convencional. Así el espectador lleva a cabo una lectura más contemplativa: lo hace en el mismo estado de tranquilidad que manifiestan los personajes. Es decir, la elección por el diseño tendencioso de los cuadros contribuye a la sensación rítmica, y ésta también es dirigida por las emociones de los personajes.

Todo en la película se dirige a manipular al espectador para que establezca un vínculo intenso con ellos, para que adopte su específico modo de ver la realidad. Así, podrá lograr su fin catártico, que el mensaje del film cale en el espectador por su sintonía con ellos, por su empatía con los soldados, y que al mismo tiempo no sienta que se falla a la realidad. La expresividad y tendenciosidad de su diseño se “camufla” de nuevo en el paraguas de la sensación y lo documental.

A continuación se describen los esquemas gráficos empleados por el sistema expresivo del film. Se da el “vocabulario” que se obliga a asumir al espectador y se explica la finalidad de su empleo, dejando al estudio del montaje y al microanálisis la labor de señalar cómo las colisiones cualitativas dirigen su trayectoria emocional y razonamiento. Para explicar las configuraciones específicas que adoptan los cuadros de la película se articulan las conclusiones por parámetros del cuadro, de tal modo que conforme se realice su lectura, se puedan ir agrupando para definir los esquemas gráficos empleados por el texto.

### 6.1.8.1. Esquemas gráficos

#### A. Punto de vista

El film recurre a tres PDV. Su yuxtaposición obliga al espectador a alterar continuamente la perspectiva desde la que debe interpretar cada plano. Los cambios de PDV a lo largo de una secuencia permiten complementar la información anteriormente presentada e incrementar la tensión del espectador (por deber adecuarse al cambio en la enunciación).

Como ya se anticipaba en la introducción a este apartado, el PDV es mayoritariamente focalizado por los personajes. Los parámetros de los planos acusan sus emociones o valoración de los sucesos. En esta película los personajes evitan exteriorizarlas debido a las convenciones de la disciplina militar, y por ello es la forma de los planos la que traduce su visión emocional o moral de los sucesos. Al afectarse los planos por éstas, se fuerza al espectador a ver la acción desde su estado emocional o a comprender su razonamiento.

Los modos más directos de lograr esto es mediante planos subjetivos<sup>444</sup> (se equipara la visión del espectador con la mirada del personaje) o los planos semisubjetivos<sup>445</sup> (se visualiza una situación desde su espalda, debiéndose imaginar el efecto que produce en el personaje). Otro modo de transmitir las emociones o razonamientos de los protagonistas al espectador son los planos que muestran su reacción. Aunque por su expresión facial o tono de voz se pueda comprender directamente su estado, los parámetros de los cuadros lo matizan, lo complementan<sup>446</sup>. La última forma en la que se emplea este PDV es en los planos que le presentan al fondo con referencia de la espalda del personaje al que dirige su atención. Éste es el motivo de la reacción de aquél que focaliza el cuadro. Suele emplearse cuando el estado

---

<sup>444</sup> Así, en la secuencia 37 se puede apreciar el descenso al vacío de Blackburn *desde* la visión de Eversmann. La alteración de la velocidad normal (está ralentizado) y el tratamiento sonoro expresivo traducen la parálisis del personaje al ver a uno de sus hombres estrellarse contra el suelo y logran un efecto equivalente en el espectador.

<sup>445</sup> Por ejemplo, en la secuencia 54 se presenta la referencia de Eversmann ante el plano frontal de la milicia aproximándose (se anticipa su temor). Lo mismo sucede cuando se aprecian las preguntas de Smith antes de morir desde la espalda de Eversmann (se puede “sentir” su dolor ante la pérdida de su amigo).

<sup>446</sup> Por ejemplo, en la secuencia 37 un *travelling* circular alrededor de Eversmann destaca su tensión al deber tomar por primera vez una decisión crucial: qué hacer para socorrer a Blackburn. No sólo está afectado por el impacto de su accidente (que resulta evidente por lo presentado por la secuencia), sino que el peso de la responsabilidad le abrumba.

de su interlocutor le afecta<sup>447</sup>, o cuando sus palabras han tenido un gran efecto en él que debe ocultar por la disciplina militar o la situación<sup>448</sup>.

Dentro de una misma secuencia se combina la focalización de múltiples personajes<sup>449</sup>. La diferencia en el tratamiento de los cuadros permite identificar a quién responde la focalización en cada momento<sup>450</sup>. El paso por la focalización de varios durante una secuencia construye una impresión del estado de ánimo general del colectivo, o permite comparar entre situaciones particulares.

El PDV documental favorece la inmersión del espectador en la acción por su reconocimiento de un esquema empleado por el reportaje de guerra y le ofrece una posición privilegiada en la diégesis para observar lo que acontece. Al no servir a la focalización de un personaje concreto (PDV mayoritario de la película) el espectador lo asume como propio. Se combina con el PDV focalizado durante los momentos más dramáticos.

Se actualiza de varias formas:

⇒ PDV cenital tomado desde helicóptero. Permite ubicar la acción<sup>451</sup> al tiempo que acusa que alguien que pertenece a la diégesis manipula dicho PDV, ya que los planos presentan *zoom in* y *zoom out* que hacen que se perciba que existe un “piloto” que maneja los controles de la cámara<sup>452</sup>. Estos planos permiten comprender mejor la situación e introducir ciertas informaciones que son desconocidas para público y personajes<sup>453</sup>. Al presentarse las imágenes tomadas desde este PDV en el monitor de Garrison el público no percibe los insertos de los planos tomados desde el helicóptero como un contraste expresivo, sino que

---

<sup>447</sup> Esto también sucede en la secuencia 74 (por ejemplo) en la que el conductor herido aparece en primer término en plano de McKnight. Esto traduce que su decisión de volver al campamento se debe a que su conductor se encuentra en estado crítico.

<sup>448</sup> En el estudio de la composición y perspectiva de los cuadros se ampliará esta cuestión.

<sup>449</sup> La secuencia 23 es focalizada por Eversmann, Grimes, Hoot, Ruiz, Sizemore, Waddell y Blackburn, por ejemplo.

<sup>450</sup> Como ejemplo cabe citar la secuencia 83 en la que los planos de Eversmann o el médico mientras operan a Smith son fijos y contrapicados (tensión contenida) y los del herido son tremendamente inestables y a la altura de los ojos (dolor intenso).

<sup>451</sup> La presentación del mercado de Bakara, el campamento base norteamericano o el estadio se realizan de este modo. Un rótulo sobreimpresionado identifica las localizaciones.

<sup>452</sup> Se emplean planos cenitales de helicóptero que emplean *zoom* en las secuencias 24 y 27 –seguimiento del taxi-, secuencia 47 –situación de la milicia respecto a cuarto pelotón-, secuencia 56 –seguimiento de *humvees*-, secuencia 71 –descenso de Gordon y Shughart del helicóptero-. La utilización del *zoom* se restringe a la de la cámara de vídeo que el espectador asume que porta el helicóptero.

<sup>453</sup> En la secuencia 71 el PDV cenital del helicóptero permite anticipar que se aproxima la milicia a la localización de Durant, por ejemplo.

naturaliza su presencia<sup>454</sup>. El recurso a los planos tomados desde helicóptero resulta además un esquema familiar: Los informativos han hecho habitual para el espectador presenciar contextos bélicos desde este tipo de imágenes mediadas que provienen del metraje tomado por el ejército. Resulta además fidedigno puesto que el suceso real fue tomado en imágenes desde el aire. El espectador se involucra emocionalmente en el relato como si lo estuviera viendo en *la realidad* de un informativo o documental.

- ⇒ En los momentos más extremos de los combates se insertan planos con un punto de vista inestable (cámara en mano) y con el horizonte desequilibrado y generalmente tomados desde el suelo o tras “parapetos” que protegen al “operador”. Ofrecen impresiones ajenas a las de los personajes de la virulencia de determinados momentos. El PDV no permite una buena visión del mismo, sino la que está a su alcance dadas las circunstancias<sup>455</sup>. Este PDV generalmente se mancha (de sangre y de polvo) y tiembla por efecto de las explosiones<sup>456</sup> actualizándose la presencia diegética de la cámara. Así, este PDV se identifica con el que obtendría un reportero de guerra. Con la irrupción de este tipo de planos el espectador “sale” de la experiencia mediada por los personajes para adoptar una perspectiva propia, metacinematográfica, ya que adopta el PDV que dicho operador de guerra tendría durante la acción y asume las emociones que supone que sentiría alguien en su situación. En otros momentos de tensión, aunque menos virulentos, sigue a los personajes o presenta sus acciones de un modo más omnisciente, menos participativo, pero sus desplazamientos inestables o tipo de movimientos acusan su presencia en la diégesis.
- ⇒ En otros momentos puntuales del film, se recurre a otro tipo de PDV documental que es el que permiten las cámaras “lapas” adosadas a las paredes exteriores del helicóptero. Éstas toman las imágenes de los momentos en los que la aeronave toma tierra o ataca mediante un gran angular<sup>457</sup>. Transmite al espectador el efecto de ingravidez que aporta el estar adosadas al helicóptero. De este modo la experiencia resulta similar a la que se obtendría de efectivamente estar montado en él. Logra la inmersión del público en la acción bélica.

El PDV omnisciente tiene diferentes formas. En algunos momentos acusa la presencia del cineasta, y en otros ésta pasa más desapercibida al asemejarse al estilo documental o inscribirse en fragmentos focalizados. Permite la observación del espectador y clarificar la

---

<sup>454</sup> Por ejemplo en la secuencia 44 un encadenado relaciona la imagen tomada por el helicóptero con la del monitor de Garrison mediante un encadenado.

<sup>455</sup> Se pueden encontrar en la secuencia 35 (donde se da un gran contrapicado del helicóptero al aterrizar que mancha la lente de la cámara con tierra), en la secuencia 37 (donde muchas bolsas y polvo chocan contra la lente de la cámara en un travelling circular en torno a Eversmann), en la secuencia 41 (se muestra a los rangers aproximándose desde detrás de un parapeto), en la secuencia 43 (donde un alejamiento cámara en mano toma la imagen del rostro de Blackburn y sale del vehículo; o en el momento de la muerte de Pilla donde la lente de la cámara se mancha de sangre actualizando su “presencia” diegética), en la secuencia 44 (donde se realiza un seguimiento en cámara en mano en retroceso frente al líder de la milicia o se aprecia la cola del helicóptero chocando violentamente contra el suelo y lanzando arena sobre la óptica), en la secuencia 58 (donde se aprecia un plano aberrado de Eversmann tomado en cámara en mano mientras hablar con Steele por radio), 64 (con planos claramente inestables y desequilibrados de los soldados poniéndose a cubierto ante el fuego enemigo) o en la secuencia 82 (donde se aprecia desde el suelo el impacto del proyectil que hace caer a los soldados cayendo tierra sobre la lente de la cámara).

<sup>456</sup> En la secuencia 47 cuando se da una explosión próxima a Eversmann el PDV tiembla, en la secuencia 49 con la explosión vivida por Grimes también ocurre, en la secuencia 96 el PDV acusa el impacto de la explosión.

<sup>457</sup> Secuencias 35 y 96.

situación de modo convencional, o bien anticipar información al espectador o forzar su reflexión.

- ⇒ Durante los diálogos más tranquilos sirve para ubicar o presentar las situaciones de los personajes desde una perspectiva neutral. Así, el paso al PDV focalizado se hace más evidente y fuerza la identificación con el personaje. Por ejemplo, en la secuencia 18 se presenta la situación mediante este PDV y se recurre a él para clarificar la información que se da por diálogo (a la explicación de cada parte de la misión le sigue un plano que identifica al personaje que la llevará a cabo). El contraste con los planos focalizados por Eversmann y Garrison permite subrayar su protagonismo y la visión que tienen estos de la situación.
- ⇒ Durante los combates adquiere un tratamiento documental. Presenta sucesos desconocidos para los personajes (planos protagonizados por la milicia<sup>458</sup> o de los efectos de su acción<sup>459</sup>). Separa al espectador por un momento del alineamiento con los protagonistas, ya que conoce más datos que estos. Esto genera una intensa expectación o estado de suspense hasta el momento en el que la información del personaje se asemeje a la del público. También, como ya se ha mencionado en la explicación del PDV documental, durante los combates este tipo de planos se emplean para clarificar las acciones de los personajes cuando estos desarrollan su labor o se desplazan. En estos puntos los personajes no se encuentran tan afectados por las circunstancias sino que están cumpliendo con un protocolo aprendido. De ser la situación demasiado intensa, se procede a emplear el PDV focalizado.
- ⇒ El PDV omnisicente también se emplea para realizar un comentario poético acerca de la realidad presentada. Estos fragmentos están notablemente estilizados y los planos se presentan por yuxtaposición. Estos contrastes hacen evidente la lectura propuesta por el film (o el cineasta) y se invita al espectador a reflexionar sobre ella<sup>460</sup>.

## B. Tamaño del cuadro

La fluctuación de los tamaños de cuadro busca, de modo convencional, favorecer la lectura dramática o espacial de las secuencias, pero al mismo tiempo la dimensión de sus cuadros responde a un motivo temático o emocional específico restringiéndose su empleo a una serie de usos. Su sucesión no respeta necesariamente el criterio clásico de articularlos de modo gradual y decreciente, ni tampoco se inician las secuencias a partir de un plano de situación<sup>461</sup>. Los combates se presentan fundamentalmente en PC retrasándose el PG para magnificar un

---

<sup>458</sup> Secuencias 30 y 31, por ejemplo.

<sup>459</sup> secuencia 63 –plano del rotor de cola cuando falla–

<sup>460</sup> Prólogo y segmento de *montage* de la secuencia 96.

<sup>461</sup> Generalmente se recurre a la fórmula clásica en las secuencias que presentan la situación del campamento. Este contraste con la articulación de las secuencias de combate (empleo expresivo de los tamaños de cuadro) sugiere la mayor tranquilidad que se vive en el lado civilizado de “la frontera”.

hecho dramático<sup>462</sup> o en ocasiones se inician las secuencias en planos de pequeño tamaño para omitir información al espectador y crear expectación hasta que un PG resuelve la incógnita<sup>463</sup>.

La planificación tiende a los planos con referencia o individualizados de pequeño tamaño que permiten focalizar la atención del espectador en los individuos y sus emociones. Esto favorece el protagonismo de los soldados frente al del conflicto en sí. Su tendencia a los planos cerrados también permite equiparar el PDV del espectador al de los personajes. Estos tienen su visión limitada por su concentración en el combate, y los cuadros de menor tamaño hacen al espectador participar de la tensión que supone no tener una clara perspectiva del mismo. Además, a partir de la sucesión de planos de pequeño tamaño se obliga al espectador, de modo semejante al *collage*, a construir la imagen de las localizaciones o del grupo. Esto favorece que se mantenga activo y en tensión. Los planos cerrados favorecen también la velocidad del relato, ya que requieren de menor tiempo para ser leídos.

Algunos GPG tienen una función estructural. Sirven para identificar el escenario y la hora de los acontecimientos. Se disponen como transición entre capítulos<sup>464</sup>, secuencias o fragmentos<sup>465</sup>. Este tipo de GPG se toma siempre desde el PDV documental tomado desde el helicóptero. Esto favorece que se perciba al propio ejército como agente estructurador y ocultar la presencia que adquiere el autor implícito por el recurso a la sobreimpresión de rótulos. Al mismo tiempo, al relacionar la estructuración de la película con la visión que guía las acciones del ejército, esto sugiere que la perspectiva de la perspectiva del relato es una guiada por la de las Fuerzas Armadas. Una vez situada la acción desde el aire, se vuelve al empleo de cuadros de pequeño tamaño para mostrar la intensidad de la situación sobre el terreno.

---

<sup>462</sup> En la secuencia 37 se presenta la situación del helicóptero de Eversmann en PP hasta que un PG destaca la maniobra de Wolcott para evitar el proyectil que hace caer a Blackburn.

<sup>463</sup> En la secuencia 20 la articulación de los planos se inicia en un PD y termina en un PG. Así se mantiene la expectación acerca de lo que está haciendo el espía local al marcar el techo de su taxi. En la secuencia 30 no se permite al espectador entender la relevancia de la presencia del niño a la salida de los helicópteros del campamento (se le presenta en PM o PD). El PG que le muestra sosteniendo el teléfono para avisar a la milicia resulta así más impactante. Al inicio de la secuencia 37 se sigue el desplazamiento del líder de la milicia de forma que se omite la información de hacia dónde se dirige. Finalmente un PG presenta su destino: va a atacar al helicóptero de Eversmann.

<sup>464</sup> El plano del campamento de la cruz roja –secuencia 2–, del minarete de las secuencias 15 y 81, o del mercado de Bakara/zona de impacto de la secuencia 75.

<sup>465</sup> Se corresponden con una vista desde el helicóptero o de la misma perspectiva presentada por el monitor de Garrison



El uso puntual del GPG dentro de secuencias resueltas mediante PC, permite magnificar situaciones especialmente relevantes o enfatizar su dramatismo. En este caso el acontecimiento se subraya por encima de la focalización del personaje (suelen responder al PDV omnisciente).

- ⇒ El gran tamaño y perspectiva cenital con los que se muestra el resultado del derribo de los helicópteros no permite apreciar el daño que se ha producido a los personajes. Esto produce inquietud y hace suponer lo peor.
- ⇒ Se destaca la gran dotación militar y coordinación del bando norteamericano durante la salida de los helicópteros y *humvees* del campamento en las secuencias 30 y 66. Los GPG contrastan con el pequeño tamaño los planos que traducen las emociones de los personajes.
- ⇒ El paso al GPG también permite magnificar la trascendencia para la misión del coraje de algunos protagonistas. En la secuencia 73 se presenta así el momento en el que Gordon y Shughart descienden del helicóptero arriesgando su vida para salvar la de Durant. En la secuencia 95 se aprecia así a Eversmann cruzando un intenso tiroteo. En la secuencia 92 se muestra en GPG la salida de los *humvees* del estadio. Se pasa del rostro de McKnight a un plano de gran tamaño que incide en el coraje y la dotación militar del convoy que lidera (se dispone a salvar a los soldados que siguen en Mogadiscio).
- ⇒ Otros GPG transmiten la belleza de los paisajes de Somalia o del espectáculo militar. Así se presenta el vuelo de los helicópteros en las secuencias 8 y 32, aunque en la segunda la yuxtaposición de sonidos tratados expresivamente generan inquietud y expectación ante el combate. En la secuencia 12 se presenta así a los jabalíes corriendo en libertad. Esto contrasta con los PC de los personajes en el interior del helicóptero y transmite el carácter antinormativo de Hoot (aunque no esté permitido, se dispone a cazarlos).
- ⇒ Durante el combate los GPG se reservan para los momentos más espectaculares: las explosiones. En la secuencia 40 se presenta en planos cerrados la aproximación del proyectil y la reacción de Grimes; la explosión se magnifica por el empleo de un GPG ralentizado. Esta colisión produce además expectación ya que, al alejar el PDV del personaje, no se permite ver si la detonación ha producido daños al “novato”. La tensión se resuelve volviendo a su PC. En las secuencias en las que Hoot vuela los helicópteros de Durant y Wolcott, el GPG no sólo permite apreciar la magnitud de la explosión, sino que señala que éstas en concreto son especialmente trascendentes para los personajes porque suponen el fin de la misión. Del mismo modo se presenta la llegada al estadio.

De modo convencional algunos GPG sirven como plano de situación (fundamentalmente en el campamento –secuencia 13, secuencia 21-). En ocasiones, estos GPG tienen un valor simbólico añadido. En las secuencias 13, 21, 28 y 57 subrayan la cohesión del bando norteamericano y al final del film destacan el motivo de la transformación de los personajes. Una vez los soldados han retornado del combate en “la frontera”, los cadáveres de sus compañeros protagonizan los planos de gran tamaño que presentan el interior del estadio o el hangar<sup>466</sup>.

---

<sup>466</sup> secuencias 100 y 105.

Los PG se emplean de forma convencional (ya que muestran desplazamientos de *humvees*, helicópteros o personas) y también de un modo expresivo. En este caso se muestra desde el PDV focalizado por los personajes.

En el caso de las secuencias que suceden en el campamento los PG de función expresiva ponen en relación a un personaje (que se encuentra en primer término de espaldas) con un conjunto de soldados. Así se reproduce la impresión que el personaje recibe del grupo (Pilla frente a sus compañeros en la secuencia 14 –sensación agradable-, Eversmann ante su pelotón por primera vez en la secuencia 23 –expectación, nerviosismo-).

Durante el combate se muestra a la milicia en PG desde el PDV subjetivo o semisubjetivo de los soldados norteamericanos<sup>467</sup>. Esto transmite temor al espectador, ya que visualiza del mismo modo que ellos a un gran número de enemigos aproximándose (frente a frente). Esto resulta especialmente dramático en la secuencia 78 cuando ejecutan a Shughart o atacan a Durant de un golpe en la cara. El efecto de los disparos norteamericanos, al contrario que otros planos subjetivos de la película, no se presenta en PP o PD sino que se muestra mediante un cuadro de gran tamaño<sup>468</sup>. Esto permite la desconexión emocional con la milicia y recuerda al modo en el que se presenta en los videojuegos la muerte del rival.

El PDV de la milicia también se presenta en PG ya que esto permite ubicar al miliciano respecto al objeto de su disparo (por la referencia de su espalda en primer término). Este uso genera suspense ya que el espectador dispone de mayor información que los personajes (secuencia 44 o secuencia 59). También favorece la espectacularidad ya que permite apreciar la expulsión del proyectil cuando disparan<sup>469</sup>. La distancia del PDV respecto del miliciano es suficiente como para no invitar al espectador a identificarse con él, así se reconoce que su focalización no es la que dirige la secuencia (como sí hacen los planos semisubjetivos que presentan a los protagonistas disparando). En este caso es el PDV es omnisciente con tratamiento documental el que dirige la enunciación (provoca suspense).

Los PG se emplean de modo simbólico para relacionar a un personaje con el espectáculo bélico que presencia: la lectura del mismo resulta mediada por sus sentimientos.

---

<sup>467</sup> Secuencias 38, 54, 73, 78 y 98.

<sup>468</sup> Es una constante en las secuencias de combate pero como ejemplo citaremos la secuencia 41 o la secuencia 96 en donde se abate a los milicianos desde el helicóptero o en la secuencia 70 en la que con referencia de Grimes se ve cómo hace estallar a los milicianos con un lanzagranadas.

<sup>469</sup> Secuencias 37, 44, 47, 90, etc... es una constante en las secuencias en las que aparecen involucrados los lanzagranadas.

- ⇒ La secuencia 30 presenta un PC de Sizemore antes de un PG de la partida de los *humvees*. Este corte transmite su tristeza por no poder participar en el combate debido a su escayola (ya que el PG se toma desde su espalda –semisubjetivo-).
- ⇒ En la misma secuencia, en el cuarto fragmento, se puede apreciar en PG al niño somalí sosteniendo un teléfono frente a los helicópteros. La secuencia resuelve así la expectación que se ha ido sembrando mediante la sucesión de PC y PD del teléfono (con el que no se sabe qué va a hacer). La asociación de ideas entre el teléfono y el helicóptero resulta inmediata. Gracias al recurso al PG con referencia de la espalda del niño el espectador comprende que está avisando a la milicia del ataque inminente de los norteamericanos.
- ⇒ En la secuencia 20 el PG cenital del espía permite que se comprenda para qué ha pegado una señal al techo de su coche. Al mismo tiempo genera inquietud ya que, del mismo modo que él, el espectador es consciente de que cualquiera en los pisos que se encuentran por encima de él podría alertar sobre sus intenciones.
- ⇒ El PG también señala que los personajes han optado por cambiar de tema. Esto ocurre en dos secuencias protagonizadas por Grimes (la 9 y la 22). En ellas, tras un diálogo en PC de cierta intensidad (relacionados con su frustración por estar tras una mesa en lugar de combatiendo), se presenta a los personajes en PG cuando Grimes vuelve al motivo de la presencia de Blackburn en su despacho o pregunta a Sizemore el motivo de su visita. Evita así que se le critique por su dedicación a tareas burocráticas.

Exceptuando estos casos, a planificación de BHD se construye esencialmente mediante PMC y PP.

Los PMC se emplean en los diálogos informativos o durante los combates para que el tamaño del plano permita ver el arma. El PMC también permite apreciar que los personajes ocultan sus verdaderas emociones debido al contexto militar en el que se encuentran. En discusiones acaloradas como las de las secuencias 5, 13 o 64 no se recurre al PP para indicar la tensión de los personajes involucrados. Se respeta la escala del PMC puesto que aunque discutan, los personajes son conscientes del contexto social en el que se encuentran (militar) y no deben dejarse llevar por las emociones.

El PP sin embargo, es el que muestra las reacciones emocionales sinceras a sucesos dramáticos. Esto se puede apreciar durante la caída de Blackburn o el despertar de Grimes en la secuencia 70. En ambas se recurre al PP de los personajes (Eversmann y Sanderson, respectivamente) para enfatizar en que la intensidad de sus emociones sobrepasa su consciencia del contexto. En estos momentos el personaje no puede ocultar sus sentimientos como en otras secuencias (donde adecua su comportamiento al código militar).

El PP también subraya aquellos momentos en los que el diálogo es especialmente relevante por tratar alguno de los temas del film <sup>470</sup>.

El uso de insertos en PP de personajes que escuchan o visualizan escenas protagonizadas por otros facilita la comprensión y la valoración del espectador de los temas que se expresan por diálogo. Estos reaccionan a lo que ven o escuchan (se presenta su plano subjetivo o semisubjetivo) del mismo modo que se espera que lo haga el espectador: funcionan como narratarios del relato momentáneamente. Los insertos de reacción generalmente se corresponden con los de PP de Eversmann, Garrison, Hoot, Steele, Grimes, Sanderson o McKnight e indican cómo se deben “leer” los acontecimientos. Su transformación es la que pretende inspirar al espectador, y por ello se le hace compartir su visión y observar su reacción.

⇒ En el caso de Garrison sus reacciones a lo que ve en los monitores hacen entender el alcance de la gravedad de la situación.

⇒ Durante la presentación del film Eversmann observa muchas escenas guiando la reacción del público a los acontecimientos. En la secuencia 2 (ataque al campamento de la Cruz Roja) su inserto transmite su impotencia y repulsa por las acciones de la milicia y en la secuencia 14 contempla en *shock* el ataque epiléptico de Beales. Otros de sus insertos de reacción presentan su aprendizaje, su observación de aquellos que le sirven de modelo de conducta. En la secuencia 13 observa el modo en el que Hoot responde a Steele y en la secuencia 19 observa cómo McKnight critica la misión. Está aprendiendo, del mismo modo que el espectador, a valorar la situación que por primera vez se le presenta. Esta identificación del PDV del espectador con el del sargento lo identifica como protagonista.

En ocasiones, no se identifica desde el principio al personaje focalizador de cada secuencia. En la secuencia 2 por ejemplo, se emplea la fórmula tradicional de presentar al personaje mirando para después mostrar lo que observa y volver a su reacción, pero en el caso de la secuencia 14 o la 19 primero se presenta el plano tomado desde su PDV sin que el espectador lo identifique como tal para finalmente mostrar su reacción y ubicación. Esto hace constatar que un plano cuyo PDV no parecía pertenecer a ningún personaje, resulta que presentaba su visión. Este esquema provoca una mayor empatía con el personaje, ya que el espectador inicialmente no es consciente de estar adoptando un PDV mediado y, cuando descubre a quién pertenece, la reacción del personaje tiene una mayor influencia en él. El espectador cree inicialmente que maneja un PDV omnisciente y de pronto debe asimilar *a posteriori* que era focalizado.

---

<sup>470</sup> Como por ejemplo en la secuencia 26 en el diálogo entre Eversmann y Hoot, en la secuencia 30 cuando Garrison recuerda que “no se abandona a nadie”, en las secuencias en las que se dan órdenes (Garrison o Steele) o en la secuencia 66 cuando Struecker dice “lo que hagas a partir de ahora cambiará las cosas”.

Algunos insertos de reacción no siempre vienen precedidos o seguidos por el PDV subjetivo del personaje pero manifiestan servir igualmente a guiar al espectador en su valoración de la situación.

- ⇒ En el caso de la secuencia 93, por ejemplo, la focalización de Hoot permite que se valore el esfuerzo que realiza Eversmann por mantener la esperanza de Smith y que se aprecie que miente cuando dice que los *humvees* están por llegar.
- ⇒ Los insertos de McKnight durante la secuencia 48 indican que no comparte la actitud de Steele (intransigente con la cuestión de la cadena de mando), ya que lo que sus subalternos habían planeado era igualmente válido aunque no viniera de él.
- ⇒ Durante el discurso idealista de Eversmann en la secuencia 14 se insertan los planos de reacción de Waddell. Éste modifica su perspectiva sobre la trascendencia de su labor convencido por el discurso de Eversmann (“esta gente no tiene nada. Podemos hacer algo o podemos sentarnos a verlos agonizar por la CNN”). Se pretende que el espectador lleve a cabo la misma catarsis que el personaje secundario.
- ⇒ En la secuencia 71 el inserto del plano del piloto guía la valoración que el espectador debe hacer de la decisión de Gordon y Shughart de descender a asegurar a Durant: es una decisión tremendamente heroica y desinteresada.
- ⇒ Durante el monólogo de Pilla o el enfado de Steele con el soldado en la secuencia 13, se insertan planos de los personajes de alrededor riendo amigablemente. Su cálida acogida del monólogo humorístico de Pilla pretende transmitir al espectador el mismo cariño por este personaje (puesto que será el primero en morir y esto debe resultar dramático).

Los PD son poco habituales en las secuencias, así que su introducción resulta significativa.

Algunos PD particularizan en la intensidad emocional del momento (el hallazgo del casco de Gordon en la secuencia 85 o los del *montage* de la secuencia 96). Otros como el de las tripas de Smith durante su operación o la mano amputada de la secuencia 59 llaman a la repulsa del espectador y a su atracción mórbida por lo *gore*. Otros PD, como el de la edad de Blackburn en la secuencia 9 o la imagen de los cadáveres del prólogo, invitan a la reflexión del espectador. Otros favorecen la expectación (la señal que pega el espía en el techo de su taxi, o el rotor de los helicópteros fallando en ambos accidentes).

Algunos PD tienen la función de destacar los objetos que se han descrito en el apartado del estudio de los objetos simbólicos. Es el caso de la imagen del temblor del vaso de Atto debido al despegue de los helicópteros en la secuencia 30 el tamaño del plano y su colisión con el GPG anterior simbolizan la posibilidad de que la acción norteamericana “haga temblar” su poder. Otros PD son meramente informativos y facilitan la comprensión del espectador de la complicada misión de los *rangers* y *deltas* (mapas y fotografías de las secuencias 18 y 69).

Algunos PD permiten la caracterización de los personajes. La descripción de la personalidad de Grimes recurre en mayor medida a los PD que en el caso de otros personajes (sus manos tecleando robóticamente en el ordenador en la secuencia 9 o el molinillo en la secuencia 89). Además es uno de los personajes que más atención dedica a las acciones de sus compañeros debido a su inexperiencia (en la secuencia 23 se puede apreciar desde su PDV cómo se fija en todo -el resto de soldados dejan las gafas de visión nocturna o quitan las chapas de sus chalecos protectores en PD-). El PD de su ojo abriéndose tras la explosión de la secuencia 70 indica su “renacimiento” (se apoya además por una colisión sonora –se pasa del silencio a un sonido metálico sincrónico a la apertura del ojo -). Los PD de las acciones de Kurth y Goodale durante el debate dialéctico con Eversmann en la secuencia 14 caracterizan su visión de la guerra como ya se ha mencionado en el apartado dedicado al estudio de los objetos simbólicos.

### C. Composición y perspectiva

La composición de los cuadros de *Black Hawk derribado* viene determinada por su intención pragmática. La opción por una u otra forma de composición pretende guiar al espectador a una determinada actitud frente al contenido que presenta: observación y empatía mayoritariamente y en menor medida hacia la reflexión o asociación de ideas.

La película presenta una visión de las Fuerzas Armadas norteamericanas como un cuerpo de soldados humanos, con conflictos emocionales, y que se rige por un firme sentido de la moralidad. Estos en ocasiones chocan con un código militar que exige una determinada conducta a los personajes en su contexto social. La composición y perspectiva de los planos adquiere un uso significativo cuando destaca mediante determinados esquemas el contraste que existe entre la visión personal de los personajes y la que deben exteriorizar ante otros. La finalidad de estos contrastes en composición y perspectiva es que el espectador comparta la visión personal de los soldados, se busca la identificación con sus argumentos o que se comprenda su estado emocional interno.

La perspectiva  $\frac{3}{4}$  o diagonal se emplea en la película de un modo convencional. Invita a la observación del espectador de los diálogos mediante estructuras de plano-contraplano o describir sus acciones. La perspectiva  $\frac{3}{4}$  muestra el comportamiento disciplinado o protocolario de los personajes.

La perspectiva frontal es la que sirve para presentar al espectador la esencia de los personajes, sus emociones o visión personal, aquellas que esconde debido a su profesión o rango. La

frontalidad busca la identificación con el personaje. Los planos tomados desde esta perspectiva captan totalmente la atención del espectador ya que se encara al personaje con él, aunque se evite su mirada directa a la cuarta pared, y por romper el esquema de planificación clásico de la perspectiva  $\frac{3}{4}$  al que se recurre habitualmente.

Los planos individuales de reacción que se presentan frontalmente permiten destacar sus convicciones. Así se destaca por ejemplo el convencimiento de Garrison en la necesidad de la intervención norteamericana al final de la secuencia 5 cuando declara que la milicia está llevando a cabo un genocidio. El resto de la secuencia le presenta formal durante el diálogo con el prisionero en perspectiva  $\frac{3}{4}$ .

Los planos individuales de reacción tomados desde una perspectiva frontal también permiten subrayar sus conflictos internos o la evolución de estos. En el caso del desarrollo de la confianza en sí mismo de Grimes, los planos frontales individuales del primer fragmento de la secuencia 23 le muestran nervioso durante el discurso de Eversmann, y en la secuencia 70 destacan su transformación cuando por primera vez dispara con coraje un lanzagranadas. El conflicto de Eversmann, el peso que en él tiene la responsabilidad de mantener con vida a sus hombres se destaca mediante planos individuales frontales durante la secuencia 30 o 32, y destacan cuando éste alcanza su máxima intensidad en la secuencia 37 cuando ve caer a Blackburn (se siente su impotencia y culpa). También se presenta así el cambio de los militares de vieja escuela. Garrison en la secuencia 86 enumera frontalmente las razones por las que la ONU debe partir inmediatamente al frente (contradiciendo su anterior reticencia a solicitar ayuda), y Steele muestra su enfado con el soldado paquistaní rompiendo el protocolo en la secuencia 98 desde una perspectiva frontal. También se presenta así la reacción de todos cuando sienten la pérdida de algún personaje, algo que afecta a la evolución de los conflictos particulares de cada uno.

Otro parámetro que influye en la lectura de estos planos individuales como expresión de las emociones o creencias de los personajes es el recurso al teleobjetivo. Al desenfocar el primer y el último término del cuadro, aísla al personaje de su contexto, traducándose así que éste responde sin tener en cuenta otros criterios que el suyo. Este tratamiento contrasta con la lente normal habitualmente empleada, y por ello señala de modo evidente la relevancia de las emociones o creencias del personaje en ese momento concreto<sup>471</sup>. Cuando el inserto de

---

<sup>471</sup> Así se puede visualizar a Steele en su enfado en la secuencia 13, a Grimes en el momento de escuchar las indicaciones de Eversmann en la secuencia 23 (siente miedo) o en el momento de responder sinceramente a la propuesta de no llevar chaleco, a Eversmann y Blackburn en la secuencia 23 cuando se confían el uno al otro que nunca han disparado un arma, a Shughart en la secuencia 25 cuando se evade del contexto y recuerda su casa al llamar a su mujer, a Hoot en la secuencia 26 diciendo “cúbrete y vuelve con tus hombres sanos y salvos”, a todos

reacción guía la lectura del espectador (por actuar el personaje como narratario) también se recurre al teleobjetivo.

Otra estrategia de composición que permite comprender la visión personal de los personajes es aquella en la que los personajes se muestran en perspectiva  $\frac{3}{4}$  muy próximos a cámara y con el fondo desenfocado. Así se puede apreciar a Grimes mientras refunfuña haciendo café antes de saber que irá al frente. Esto contrasta con el plano siguiente donde aparece la referencia de su interlocutor y el novato aparece al fondo. La diferencia entre estos dos planos permite comprender que el discurso que expresa en el plano donde figura la referencia de Sizemore se dirige “a la galería”, y que lo que dice en el plano que aparece muy próximo a cámara es su impresión real de lo que narra.

Cuando la visión o emociones de los personajes chocan con el código de conducta militar, esto se destaca mediante dos tratamientos diferentes de los cuadros que presentan su reacción con la referencia de la espalda de su interlocutor en primer término.

Cuando ésta aparece enfocada, se comprende que el protagonista (que se encuentra al fondo) no responde lo que querría decir sino lo que *debe* decir. La composición del plano traduce su proceso mental (la espalda de su interlocutor aparece nítidamente enfocada, como lo está su presencia en la mente del protagonista). Éste es consciente de que según el contexto social en el que se encuentra no debe responder sinceramente a lo que se le comunica, sino aquello que su interlocutor quiere oír. Es habitual en la presentación del film, no durante el combate.

Así, se presenta la reacción de Grimes a la orden de partir a Mogadiscio en la secuencia 22. El personaje opta por esconder su miedo y aceptar la orden sin apenas titubear por la presión social a la que se ve sometido (es consciente del desprecio de su interlocutor por su dedicación exclusiva a las tareas administrativas). Esto se vuelve a emplear para presentar las reacciones del personaje en la secuencia 23, donde muchos soldados se burlan de él y le indican lo que debe llevar al frente. En todos estos casos la reacción de Grimes se presenta al fondo y en primer término se aprecia la espalda de su interlocutor nítidamente enfocada.

---

ellos en la secuencia 32 cuando se encuentran aterrados por la proximidad del combate, a McKnight afectado por la visión de Blackburn en la camilla en la secuencia 40, a Garrison cuando asimila la situación que le relata Cribbs en la secuencia 69, a Steele y Ruiz cuando hablan con intimidad en las secuencias 84 y 103, a McKnight en su entrada heroica en la secuencia 92, a Smith en su discurso final antes de morir en la secuencia 93, los PD de la secuencia de *montage* (se aprecia el instinto de supervivencia y las emociones intensas de los personajes), el PD del ojo de Grimes en la secuencia de su “despertar” o el plano lateral de Garrison cuando dice en la secuencia 97 “nosotros no dejamos a nadie atrás”.



Este tratamiento de la composición no sólo se emplea en el caso del personaje de Grimes. En la secuencia 16 se utiliza cuando Eversmann acepta sin titubear el liderazgo de su pelotón aunque tenga dudas al respecto. La referencia de la espalda de Steele en el plano en el que se aprecia la reacción del sargento, simboliza la presión social que siente el personaje por deber responder honorablemente a la propuesta del capitán cuando en realidad no está seguro de querer hacerse cargo del pelotón. También se emplea esta composición cuando, pese a su conmoción ante el dolor del herido Smith, acepta sin pestañear la tarea que le encomienda el médico en la secuencia 88. En este punto el personaje se ve forzado por la disciplina militar a hacerse cargo de la situación por su rango en el pelotón, aunque no se sienta capacitado para ello o sienta un especial trauma por el hecho de que sea Smith al que deba socorrer.

Los cuadros compuestos en profundidad que presentan al protagonista al fondo y la referencia *desenfocada* de la espalda de otro personaje en primer término, también permiten conocer la opinión real de los personajes o su expresión sincera de emociones. El que la espalda del personaje que se ubica en primer término no tenga relevancia implica, por contraste con el caso anterior, que el protagonista en estos casos no tiene en cuenta la presencia de su interlocutor para modificar su discurso (en el fondo o en la forma). Así se aprecia a Eversmann expresando su visión idealista de la labor militar en la secuencia 14 (la espalda de Kurth aparece desenfocada, ya que su presencia no impide la honestidad del protagonista) o cuando explica emocionado a Smith que partirán próximamente en la secuencia 21. En este caso, traduce la relación de confianza que mantiene con el soldado y por ello su presencia no supone presión social. En estos planos se recurre de nuevo al uso del teleobjetivo, lo que simplifica su decodificación.

Aparte de la relevancia que adquiere la composición y la perspectiva para caracterizar emocional y psicológicamente a los personajes, y destacar la visión propuesta por el film de las cualidades de aquellos que componen las Fuerzas Armadas, existen otros esquemas que buscan mediante la frontalidad la identificación del espectador con los personajes a lo largo de la película.

El uso de la frontalidad aumenta una vez iniciado el combate. Debido a que en la acción bélica experimentan unas circunstancias muy intensas, los personajes no tienen en cuenta la sobriedad exigida por el código y por ello sus reacciones se presentan siempre frontalmente. Su ejecución de los protocolos militares se sigue presentando en perspectiva <sup>3/4</sup>. Así se distingue lo aprendido de lo instintivo.

Durante los combates se identifica al espectador con el bando norteamericano y se busca la inmersión del espectador mediante el empleo de la perspectiva frontal o la que presenta la referencia de uno de los vehículos o soldados .

- ⇒ La frontalidad con la que se presenta a la milicia lo caracteriza como conjunto amenazante. El que un nutrido grupo de hombres se aproxime al PDV del espectador consigue inquietarle como al personaje por ponerle frente de ellos en el campo de batalla en las secuencias 47, 65 o 98 (aunque el plano no se identifique como la visión del protagonista). La frontalidad de los planos subjetivos o semisubjetivos también conduce a que el espectador “sufra” el impacto de sus disparos o golpes en primera persona (secuencia 78).
- ⇒ Durante los ataques norteamericanos el espectador adopta en ocasiones el PDV subjetivo típico de los videojuegos: se presenta el arma disparando en primer término sin referencia del tirador<sup>472</sup>. De este modo es el propio espectador quien “empuña” el arma. Con la misma finalidad, el efecto de los disparos de los soldados norteamericanos en la milicia se aprecian en plano frontal. Sin embargo, los disparos de la milicia a los norteamericanos no se toman desde su PDV subjetivo ni de forma frontal, se recurre a una perspectiva semisubjetiva y 3/4 que permite observar lo que ejecutan pero no invita el alineamiento con esos personajes.
- ⇒ Durante los momentos más intensos de los combates el PDV documental sigue a los personajes (se sigue a los *deltas* en la secuencia 36 o al conjunto liderado por Sanderson y Steele en la secuencia 47) o se muestra desde cámaras lapa el descenso o los ataques de los helicópteros (secuencia 35 y 95, respectivamente). En ambos casos se busca la inmersión del espectador, y por ello se tiende a ocultar esta perspectiva trasera en los momentos previos al aterrizaje o ataque, optándose por la frontal.

La frontalidad se emplea también en los momentos más espectaculares: todos los proyectiles se dirigen a cámara, las explosiones suceden hacia cámara, el helicóptero de Wolcott termina estrellándose frontalmente a cámara y sus aspas se dirigen peligrosamente hacia ella, y el polvo o el humo de diversas explosiones se aproxima o tapa la óptica de ésta frontalmente. Este recurso permite que el espectador reaccione instintivamente y se tense debido a los objetos que se “lanzan” contra él<sup>473</sup> (del mismo modo que cuando un mosquito se aproxima al parabrisas de un coche nos apartamos).

La composición en profundidad también permite la lectura simbólica o emocional de algunos cuadros.

Durante las secuencias 32 y 34 se presenta en primer término a los soldados norteamericanos ante el fondo de Mogadiscio o el océano, lo que traduce el vértigo ante el enfrentamiento que

---

<sup>472</sup> secuencias 39, 43, 54.

<sup>473</sup> Por ejemplo en la secuencia 72 el PDV es documental y se encuentra en el interior de un *humvee* cuando un proyectil impacta violentamente en el parabrisas provocando un fuerte sobresalto en el espectador.

sirve de motivo a la primera secuencia, o el carácter aguerrido de los *deltas* que se sitúan en el exterior del helicóptero suspendidos sobre el vacío en la segunda. Anticipan el enfrentamiento. Ya se ha mencionado el efecto que tiene que un personaje ocupe el primer término frente a la milicia o el conjunto de la tropa, la composición traduce su sensación ante lo que se muestra al fondo. El plano de la secuencia 30 que permite comprender el motivo de la llamada telefónica del niño también se compone en profundidad. El niño ocupa el primer término y los helicópteros se visualizan al fondo. De este modo el impacto del descubrimiento es mayor que si se presentara en continuidad. El conflicto entre los dos términos de la imagen hace comprender al espectador que tras todo el despliegue norteamericano sólo hace falta un niño con un teléfono para romper las expectativas de triunfo. Destaca el peligro de diseñar apresuradamente una misión contando únicamente con la ventaja del factor sorpresa. En la secuencia 98 la composición en profundidad del plano en el que los protagonistas huyen en primer término y se aprecia al fondo a la milicia dominando la entrada a la ciudad subraya su sentimiento de fracaso. Anteriormente, el plano en el que la referencia de los protagonistas en primer término muestra al fondo a los *humvees* de la ONU abandonándolos, hace comprender al espectador que ese cuerpo no se presenta como el “séptimo de caballería”, que no guarda los mismos principios morales que los norteamericanos (no se preocupan por dejarlos atrás, algo que a ellos les ha supuesto un inmenso sacrificio).

Cuando a los personajes se los visualiza tras un objeto presentado en primer término durante el combate se identifica el PDV como documental y transmite una mayor tensión. Hay pocos casos en los que la presencia de un elemento en primer término adquiera un sentido simbólico. El más relevante es la presencia de una rejilla metálica en el primer término de los planos de Garrison en el puente de mando que traduce su desconexión con el verdadero combate por estar alejado de él. Esto redunda en uno de los temas de la película.

En pocos momentos se recurre a la perspectiva lateral que subraya la horizontalidad de la composición del cuadro. Este esquema se reserva para la representación de la desesperada situación somalí y acusar como causa de ello a la milicia.

En el prólogo, en la secuencia 85 o en el plano que inicia el monólogo de Eversmann en la secuencia 105 se presenta el desarrollo de la situación del pueblo somalí. En estas secuencias o planos la horizontalidad de la composición se acentúa mediante *travellings* laterales de izquierda a derecha según la dirección de lectura occidental que implicaría el avance de la acción. Pero este recurso supone una colisión con el estatismo de los personajes que aparecen

en cuadro (cadáveres en el prólogo, una mujer sentada en la calle, paralizada por las circunstancias en la secuencia 85 y unos niños que juegan sobre el helicóptero siniestrado en la secuencia 105). La colisión entre la dirección del movimiento que implica “progreso” y la inmovilidad de los somalíes o los restos del helicóptero, traduce que la situación de Somalia está estancada. La vida se ha detenido para los personajes que se encuentran en cuadro. También implica que el sacrificio de los *rangers*, *deltas* y pilotos no ha servido para modificar su situación. En estos planos el tiempo avanza, pero en Somalia nada progresa. Con este esquema se pretende la reflexión del espectador y provocar que llegue a la conclusión de la necesidad de la intervención militar norteamericana y del fin de la milicia (culpable de esta situación).

Tras su empleo en el prólogo, donde se aprecian los cadáveres resultado de la guerra civil o la hambruna y a niños agonizando o muertos en primer término, se provoca repulsa hacia la acción de la milicia. En la secuencia 5, la presentación de Atto antes de su encuentro con Garrison se hace mediante el mismo esquema gráfico (composición que privilegia la horizontalidad y *travelling* lateral). De este modo, por relación entre los esquemas gráficos, se culpa al personaje con la situación de su pueblo anteriormente presentada. La acusación de Garrison de que la milicia está llevando a cabo un genocidio confirma esta lectura. Todo ello obliga al espectador a participar posteriormente de la visión expresada por Eversmann en la secuencia 14: hay que hacer algo. Sin embargo, el plano final de los niños jugando con los restos del helicóptero hace ver la verdad de la cita que inicia la película “los únicos que han visto el fin de la guerra son los muertos”. El plano de la secuencia 105 implica que el sacrificio de las fuerzas de élite norteamericanas no ha resuelto la situación de Somalia. El desarrollo de la película hasta este punto responsabiliza de ello al diseño apresurado de la misión, en ningún caso a la ejecución de ésta por parte de los soldados. Esto se confirma con el rótulo que explica en el epílogo que Garrison asumió la responsabilidad del fracaso.

La falta de horizontalidad, esto es el desequilibrio de la línea del horizonte, también recibe un uso expresivo. El horizonte aparece equilibrado en la mayor parte de los planos, de modo que cuando uno de ellos se presenta torcido, provoca un gran impacto visual, que se traduce en uno emocional por correspondencia con aquello que contiene (suelen ser los momentos más dramáticos o espectaculares).

Algunos responden al empleo de la cámara en mano y perspectiva propios del PDV documental del “reportero de guerra”, como por ejemplo el plano tomado a ras de suelo en la

secuencia 64 cuando el pelotón de Sanderson y Steele debe refugiarse en el interior de un edificio por el ataque de la milicia. El desequilibrio subraya la tensión que vive el “reportero de guerra” que toma las imágenes *in situ* y transmite al espectador la intensidad de la situación.

En otros, focalizados por el estado emocional del personaje, el desequilibrio del horizonte subraya que pasa por un momento crítico. Éste es el caso del plano de Eversmann en la secuencia 88 cuando sigue intentando encontrar la arteria de Smith y el médico le hace desistir de ello. No es un recurso muy habitual en el film, por no justificarse diegéticamente como en el caso de los planos tomados desde el PDV documental, y por ello produce un fuerte impacto emocional.

La composición y perspectiva de los cuadros permite completar la escueta caracterización literaria de los personajes y el contexto social. Dirige la valoración emocional y la lectura del conflicto que del film hace el espectador. Pese a que en el acto de presentación se le invita a la observación mediante la perspectiva 3/4 y estructuras de plano-contraplano, la frontalidad y la composición de algunos planos le invitan al compromiso emocional y moral con los protagonistas. Una vez iniciado el largo combate que presentará el resto del film, salvo para clarificar los desplazamientos de localización de los protagonistas, opta por una perspectiva frontal o trasera que favorece la inmersión del espectador y su compromiso absoluto con la sensación del bando norteamericano.

#### D. Movimiento interno/ externo de los planos

El movimiento interno y externo de los planos tiene fundamentalmente una finalidad rítmica. El estatismo de la puesta en escena de los diálogos permite concentrar la atención del espectador en estos. En las secuencias de diálogo los personajes hacen explícito el mensaje de la película o se los caracteriza, y por ello se evita distraer la comprensión del espectador mediante otros recursos. Además, en los diálogos los personajes están calmados, así que la falta de dinamismo de estas secuencias permite al espectador relajarse de los momentos de acción.

Sin embargo, la puesta en escena de los combates es muy dinámica para favorecer el ritmo de los cortes. Estos son breves (como se explicará en el apartado dedicado al montaje) pero además presentan mucho movimiento interno para dificultar todavía más la lectura del espectador y aumentar su tensión. Los desplazamientos de los personajes dentro de estas

secuencias no permiten una lectura simbólica, únicamente sirven a la acción y a aumentar la tensión del espectador. Otros dos recursos tienen la misma finalidad:

- ⇒ Se suele recurrir al empleo de cruces de “extras” o figurantes en primer término. Estos funcionan como una cortinilla diegética que lleva al siguiente corte y dificultan la lectura del contenido fundamental del cuadro (que se ubica al fondo)<sup>474</sup>.
- ⇒ En los momentos de mayor espectacularidad se presentan objetos que se aproximan rápidamente a cámara o que pasan por delante. Ya se ha citado el caso de las explosiones, disparos o el derribo de los helicópteros, pero además hay momentos en los que se lanzan papeles en primer término (como en la secuencia 39 en el fragmento dedicado a los *deltas*) o en los que estos vuelan hacia cámara (secuencia 37 una vez Eversmann desciende del helicóptero a socorrer a Blackburn).

Los movimientos de cámara también se emplean para aumentar la sensación rítmica y favorecer la tensión del espectador, pero también permiten destacar los momentos más relevantes de los diálogos de la película o traducir las emociones de los personajes.

Los movimientos de cámara rápidos y documentales son los preferidos por las secuencias de acción por dificultar la lectura del espectador y aumentar el ritmo. Además, amplifican la sensación de atender a una reproducción fiel del conflicto.

Los barridos subrayan la tensión vivida en los helicópteros en los momentos dramáticos de las secuencias 37 (momento de la maniobra de Wolcott para evitar el disparo) o 44 (momento del derribo del helicóptero de Wolcott). También transmiten la intensidad de la acción de la huida de los *humvees* en las secuencias 43 o 72.

La cámara tiembla por efecto de las explosiones haciendo partícipe del impacto de ésta al espectador. El recurso a la cámara en mano también transmite el nerviosismo de los personajes como en el caso de los planos de la secuencia 58 donde se destaca la intensidad de la situación de Eversmann y se compara con la tranquilidad de la situación de Steele (planos fijos). La cámara en mano se emplea constantemente en los planos tomados desde el PDV documental, permite identificarlo.

Los *zooms* únicamente se emplean para identificar que los planos de situación cenitales pertenecen a cámaras dispuestas en los helicópteros. Este movimiento además permite dirigir la atención del espectador a aquello importante en el contenido del cuadro. Su uso es menos habitual que los movimientos descritos anteriormente.

---

<sup>474</sup> Se puede citar como ejemplo el cruce de los milicianos por delante de las barricadas que se queman al fondo de los cuadros en la secuencia 32 o los cruces de los soldados norteamericanos en primer término en la secuencia 57 al llegar los cuerpos de Pilla y Blackburn al campamento.

Ya se ha mencionado en el apartado dedicado al análisis estructural que en esta película existe un gran nivel de fragmentación y que ésta se evidencia para mantener en continua tensión al espectador durante los combates. Por ello, los movimientos de cámara suaves y lentos son poco habituales y únicamente se emplean para favorecer la identificación emocional del personaje en momentos medianamente calmados.

Los *travelling in* se reservan para momentos dramáticos y parlamentos largos (como el monólogo de Garrison a cámara de la secuencia 86 o el monólogo final de Eversmann en la secuencia 105). Mediante el movimiento del plano, la atención del espectador se mantiene en las emociones del personaje y su variación de tamaño permite que se mantenga el cuadro en imagen hasta que éste finalice su parlamento. El uso puntual del *travelling* subraya la trascendencia de las ideas que manifieste el personaje.

En muy pocas ocasiones el *travelling in* traduce el proceso de atención de Eversmann. En la secuencia 23, por ejemplo, Eversmann mira a Hoot al terminar su primer discurso como líder. Parece que la observación de la actitud del *delta* le calma.

Sólo existen dos *travelling out*. Uno de ellos anticipa el heroísmo de McKnight en la secuencia 92 que pedirá volver a Mogadiscio para socorrer a sus compañeros. El otro subraya el momento en el que en la secuencia 98 los *humvees* de la ONU dejan atrás a los protagonistas (parece el PDV de los vehículos). De este modo se redonda en la idea de que la ONU no participa de los mismos principios que los protagonistas americanos, ya que ellos sí que dejan atrás a los soldados.

Los *travellings* circulares sirven para destacar la centralidad de un elemento para la lectura de la secuencia. El *travelling* circular que rodea el minarete funciona como plano de transición, pero también traduce el sentido de que la vida de Mogadiscio se organiza en torno a la oración (es el momento en el que la milicia deja las armas para rezar, lo que permite cierto descanso a los personajes). En el caso de los *travellings* circulares que rodean a los protagonistas, destacan su conflicto emocional. Sólo hay uno que rodee por completo a un personaje. Es el que destaca el momento que temía el protagonista, de su decisión depende la supervivencia de uno de sus hombres, en este caso Blackburn (secuencia 37). En el caso de Garrison los *travelling* son semicirculares. Estos destacan su tensión ante el desastroso desarrollo de la misión de la que él es responsable. Transmiten expectación.

El empleo de los *travelling* laterales se limita a los planos cuya composición subraya la horizontalidad del cuadro. Se trata de los cortes que inciden en la paralización de la vida en Somalia o que acusan a la milicia de esta situación social<sup>475</sup>.

Como ya se ha mencionado, el *travelling in-out* resulta un movimiento lento para el intenso ritmo del combate, así que los momentos que destacan las emociones de los personajes se resuelven mediante dos planos de diferente tamaño tomados desde la misma posición de cámara (salto adelante<sup>476</sup> o salto atrás<sup>477</sup>). Se produce un acercamiento o un alejamiento al personaje más brusco y que evidencia la fragmentación. De este modo funciona como un *travelling* pero no entorpecen el ritmo de estas secuencias. Este recurso es muy habitual en las secuencias de combate.

Con la panorámica ocurre lo mismo. Debido a su lentitud sólo se emplean en los planos de situación<sup>478</sup>, en momentos de relativa calma pero de gran importancia dramática para los personajes<sup>479</sup>, para transmitir la complicidad entre dos personajes<sup>480</sup>, generar expectación<sup>481</sup> o poner en relación dos elementos para traducir un sentido simbólico<sup>482</sup>.

---

<sup>475</sup> Esto ya se desarrolló en el apartado dedicado a la composición.

<sup>476</sup> En las secuencias 18 y 21 se realizan saltos adelante sobre Hoot y Eversmann para subrayar su recelo acerca de que la misión vaya a tener lugar en el mercado de Bakara. En la secuencia 30 se realiza un salto adelante para subrayar la sorpresa de Grimes al escuchar que es el primer combate de Eversmann. En la secuencia 32 se realiza un salto adelante sobre Hoot desde el PDV subjetivo de Eversmann para indicar la intensidad de su vínculo. En la secuencia 59 se da un salto adelante hacia Wex para sugerir su posterior protagonismo (morirá)

<sup>477</sup> En la secuencia 35 se produce un salto atrás durante el aterrizaje del helicóptero para magnificar su entrada. En la secuencia 40 el salto atrás permite magnificar la explosión vivida por Grimes. En la secuencia 55 se subraya mediante un salto atrás la sorpresa de Yurek de haberse librado de los disparos del niño. En la secuencia 66 se da un salto atrás al subir Thomas al vehículo para dejar ver el conjunto de humvees con la bandera norteamericana al fondo (dando a entender que el valor de Thomas es el del conjunto del ejército o la nación norteamericana).

<sup>478</sup> Existen algunas panorámicas descriptivas que sirven de plano de situación en las secuencias 18 y 28 al inicio de las reuniones, o al comienzo de la secuencia 30 cuando se ponen en marcha los helicópteros.

<sup>479</sup> Subraya la importancia emocional del momento en el que McKnight da la mano en la secuencia 59 a un moribundo Wex o permite observar a los personajes muertos o inconscientes transmitiendo expectación al público por desconocerse el estado de estos (plano de Blackburn en secuencia 38, plano de Pilla en secuencia 57 y presentación de la situación de Durant en la secuencia 65 antes de despertar tras el derribo de su helicóptero)

<sup>480</sup> En la secuencia 18 se panea de Hoot a Gordon para establecer que ambos desconfían del éxito de la misión tal y como está diseñada.

<sup>481</sup> Una panorámica presenta la aparición del líder de la milicia en la secuencia 86. Esto genera suspense ya que el espectador reconoce el arco que se encuentra cerca de las posiciones de Eversmann y Sanderson y Grimes y anticipa las intenciones del miliciano.

<sup>482</sup> En la secuencia 100 el plano de situación mediante panorámica permite comprender el impacto que supone para los protagonistas la entrada al estadio. El movimiento se inicia en el plano de una bolsa de cadáveres y termina en la imagen de los personajes. Esto produciéndose en el espectador el mismo impacto emocional que el que sufrirán los personajes.



Los lentos planos de grúa descendentes se dedican a las secuencias de partida o llegada de los vehículos del campamento ya que magnifican y subrayan la coordinación rítmica del bando norteamericano y la cohesión de sus hombres. Estos planos siempre se presentan desde el PDV omnisciente y sirven como planos de situación.

Sólo existen dos momentos tomados con *steadicam* que son el desplazamiento de McKnight hacia Wex en la secuencia 59 y el de los *deltas* dirigiéndose a la ametralladora en la secuencia 90. Este movimiento permite que el espectador perciba el shock de McKnight cuando se dirige hacia él sin inmutarse por el paso de las balas —él ya sabe que a Wex la explosión le ha arrancado las piernas—. Permite el shock del espectador ya que aprecia la reacción de McKnight antes de descubrir las fatales heridas de Wex. En la secuencia 90 el movimiento estable de la cámara traduce el sigilo y agilidad del ataque sorpresa de los deltas liderados por Hoot frente a la inestabilidad de los planos que presentan las acciones bélicas en el resto de la película.

## E. Angulación

La angulación en la película es por lo general levemente contrapicada, totalmente contrapicada o cenital. Los contrastes en angulación sirven para enfatizar el dramatismo de las situaciones, sin una finalidad simbólica.

La opción mayoritaria es presentar a los personajes mediante leves contrapicados. Esto transmite el carácter épico del relato, la dimensión heroica de sus protagonistas y traduce el homenaje a los personajes reales en los que se inspiran.

La angulación muy contrapicada se corresponde generalmente con los planos tomados desde el PDV documental del “operador de guerra”. Transmite la intensidad de la situación (ya que se deduce que el reportero está agachado, protegiéndose). También permiten magnificar desde el PDV omnisciente algunos momentos espectaculares como la partida del *black hawk* en la secuencia 7 o la primera explosión vivida por Grimes en la secuencia 40. También se recurre al gran contrapicado para magnificar el carácter heroico de un personaje<sup>483</sup> o la importancia de un determinado suceso<sup>484</sup>. En otras ocasiones los grandes contrapicados tienen

---

<sup>483</sup> Pilla y Hoot disparando desde la ametralladora en la secuencia 43, Sanderson al lanzar la granada que les permitirá ponerse a cubierto en la secuencia 64, Eversmann y el médico tras la operación de Smith en la secuencia 88 y Hoot cuando termina con el líder de la milicia en la secuencia 90.

<sup>484</sup> La secuencia 16 se abre y cierra mediante un PG muy contrapicado señalando la importancia del nombramiento de Eversmann como líder del pelotón. El juramento al que hace honor el cuerpo de *rangers* se destaca mediante un

una función únicamente descriptiva ya que el PDV de un personaje se encuentra por debajo de aquello que observa (secuencia 41 Eversmann mira al helicóptero mientras un soldado dispara una ametralladora).

Los planos picados que no se corresponden con el PDV del helicóptero<sup>485</sup> sirven para destacar el pánico de los personajes en determinadas situaciones (Blackburn durante su caída o Durant en la paliza de la milicia de la secuencia 78).

## F. Tratamiento fotográfico

La película presenta cuatro estilos diferentes de tratamiento fotográfico.

El más habitual es el cálido. En la mayor parte del film el tono de sus imágenes es de color tierra (adecuado a una reproducción de un suceso bélico sucedido en África). El cielo se presenta blanco, muy saturado, en lugar de azul. En ocasiones “come” la silueta de los personajes (secuencia 64, momento en el que Sanderson lanza una granada de mano). Esto, por contraste con las secuencias del campamento donde el cielo se presenta de color azul, transmite el peligro de la acción en Mogadiscio. Las secuencias del campamento se caracterizan así como un lugar seguro. Aunque el tratamiento fotográfico resulte realista, permite identificar los dos lados de “la frontera”: el civilizado y el salvaje.

Una vez se hace de noche a partir de la secuencia 89, la iluminación pasa a presentar numerosas tonalidades. Los focos de luz son lilas y verdes, resultando un tratamiento poco verosímil. El tono verde se justifica por el tono con el que se ven las imágenes tomadas a través de las gafas de visión nocturna que se muestran en las secuencias 90 y 95. Sin embargo, la opción por esta iluminación de tonos tan variados y llamativa no parece responder a una intención simbólica.

Algunas secuencias se presentan teñidas de azul o con mucha presencia de este color (como en el caso de la secuencia 32 cuando se sobrevuela el océano). Es el color que tiñe la secuencia del prólogo. Debido a que ésta gira en torno a la muerte, toda secuencia teñida por este color se interpreta desde esta perspectiva. En la secuencia 32 los soldados están aterrados por la posibilidad de morir en el combate; en la secuencia 85 Hoot encuentra el casco de Gordon y asume que han muerto; en la secuencia 93 muere Smith; en la secuencia 98 los protagonistas

---

plano muy contrapicado. En la secuencia 37 se presenta a Eversmann desde un plano totalmente contrapicado para destacar su *shock* e impotencia ante la caída de Blackburn. Es el momento álgido de su conflicto interno.

<sup>485</sup> Este caso ya se ha explicado. Los planos cenitales tomados desde el helicóptero facilitan la ubicación espacio temporal de la acción.

deben huir de Mogadiscio y están a punto de morir por los disparos de la milicia o de puro agotamiento; la secuencia 99 sucede a una elipsis y su tonalidad y el ralentizado y sonido expresivo dan la impresión de presentar simbólicamente la muerte de los personajes; cuando llegan al estadio, un lugar seguro, se pasa de la tonalidad azul a la cálida; finalmente en la secuencia 105 Eversmann realiza un monólogo ante el cadáver de Smith.

En un momento puntual, la película rompe expresivamente el *raccord* de iluminación de una secuencia para destacar el momento de la secuencia 36 en el que McKnight responde a Pilla “pues dispara tú también”. De este modo el film destaca lo absurdo que fue en esas circunstancias bélicas extremas el obligado respeto a las normas de combate propias de una intervención humanitaria.

Tras la enumeración de los esquemas gráficos empleados por la película, se confirma el uso restrictivo que se hace de estos. Sin embargo, los contrastes en tamaño, perspectiva o composición, movimiento de la puesta en escena o de cámara, angulación y tratamiento fotográfico por lo general no tienen una finalidad simbólica, deduciéndose que el motivo de su apuesta por las colisiones cualitativas es ante todo destacar la fragmentación del texto para llevar a cabo una manipulación primaria del espectador a partir de su efecto rítmico.

En esta película algunas colisiones entre esquemas traducen los razonamientos de los personajes o su impresión emocional de las situaciones en las que se encuentran. Esto no sería posible si su representación únicamente sirviera al criterio de la verosimilitud (ya que los actores no exteriorizan estos), y otros señalan mediante un tratamiento especialmente expresivo los motivos temáticos del film (como la tonalidad azul y la horizontalidad marcada del prólogo). Pero el trabajo de planificación no se dirige a estimular el pensamiento simbólico abstracto del espectador, sino que tiene una finalidad triple: pretende dotar de verosimilitud a la representación, destacar los temas que se presentan literariamente o matizar la visión que se ofrece de ellos por su diseño narrativo y mantener alta la tensión del espectador por la dificultad de lectura que entrañan.

A continuación, se atiende a los esquemas de montaje empleados por el film. Debido a la importante fragmentación que se aprecia en el texto a partir del análisis estructural o la combinación de esquemas gráficos de diseño opuesto dentro de las secuencias -todo ello con finalidad rítmica- resulta especialmente relevante el estudio del montaje como modo específico de dirigir la trayectoria del espectador a partir de estos contrastes.

### 6.1.9. Montaje

*Black Hawk derribado* presenta un montaje armónico con el diseño estructural y planificación *hiperrealista* del film. De una parte garantiza la verosimilitud y fluidez de la articulación del relato mediante recursos de continuidad, y de otra transmite la sensación de vivir la experiencia de la guerra a partir del compromiso con los personajes conseguido por la focalización y diseño emocional de muchas de sus estructuras de montaje.

El montaje infringe los criterios clásicos. El contenido de los planos o de los fragmentos sigue determinando la correlación de planos para mantener la verosimilitud de la representación a partir de la fluidez de la continuidad física, pero en este caso los cuadros se seleccionan, ordenan y reciben una determinada duración siguiendo un criterio expresivo. Esto acusa la heterogeneidad y fragmentación de las secuencias en lugar de hacer su enunciación homogénea e invisible como pretende el estilo puramente analítico. La finalidad de las operaciones del montaje es transmitir la experiencia emocional del personaje al espectador, o una lectura del acontecimiento presentado, no sólo su observación y comprensión dramática del contenido. Pretende hacer seguir al espectador una trayectoria irregular como la que se da en un combate. Además fija una serie de ideas que son fundamentales para la asimilación de su mensaje (explícito por diálogo). Se busca un efecto catártico, un cambio en la visión que el público maneje del ejército norteamericano (en particular de los hombres que participaron en esta operación). Esto es posible gracias al compromiso emocional y moral alcanzado con ellos, su testimonio y la visión que destacan algunos esquemas de montaje (acerca de su profesionalidad, dotación y determinación).

Ya su diseño estructural y narrativo respondía a la intención de dirigir al espectador a partir del ritmo conseguido a partir de la fragmentación evidente del relato. El elevado número de personajes, tramas a simultáneo, localizaciones poco diferenciadas y acontecimientos (106 secuencias) le mantienen en vilo por la rápida sucesión de pulsos narrativos. Además, el gran número de planos y su heterogeneidad por su adecuación gráfica a realizar un comentario emocional o a subrayar una idea presente en su argumento complican la comprensión de la trama. El diseño narrativo, estructural o de planificación obliga al espectador a prestar gran atención al relato (aunque se simplifique mediante esquemas gráficos o modelos narrativos conocidos de antemano).

La película hace evidente su diseño muy fragmentado y heterogéneo y su finalidad de producir tensión en el espectador, pero al mismo tiempo su percepción se naturaliza por la correspondencia entre los efectos emocionales pretendidos con los que la acción produce en los protagonistas (o lo que el espectador supone que es la experiencia de la guerra). Esta equiparación de las emociones del espectador con las de los personajes y su puesta en escena de apariencia naturalista y fluida garantizan la verosimilitud de la fragmentación y esconden su diseño expresivo.

El montaje, de igual modo que la planificación, no ha dirigido su labor a traducir simbólicamente un mensaje ideológico complejo sino a comprometer vitalmente al espectador con los personajes y sus circunstancias. La falta de desarrollo literario de los arcos dramáticos particulares de los personajes implica que la finalidad del film no es lograr la identificación del espectador a partir de su comprensión lógica, sino lograr su compromiso personal con ellos a partir de su experiencia emocional compartida.

El principio básico entorno al que se ha diseñado el montaje es el mismo que el del videojuego de guerra: hacer que el espectador/jugador se meta en la piel de los “avatares” y construya a partir de la yuxtaposición de sus experiencias una colectiva. Lo prioritario es convertir al espectador en un *ranger* durante aproximadamente 2 horas y media, invitarle a formar parte de la acción espectacular y así, por su experiencia pareja a la del grupo, hacerle compartir su cosmovisión colectiva o al menos hacerle ésta tolerable. El montaje no pretende que reflexione acerca de la trascendencia de la trama, sino que, mediante la vivencia de uno de sus fracasos, empatice con los seres humanos que han de desarrollar el duro trabajo que conlleva cumplir la estrategia político-militar nacional exponiéndose a la crítica social. Con esto último es con lo que pretende acabar el film.

Las secuencias de diálogo y de combate se distinguen claramente según sus esquemas de montaje. En el acto de presentación de los personajes o en los diálogos que explicitan los temas de la película, el nivel de fragmentación, de heterogeneidad en el tratamiento de los planos o el número de posiciones de cámara es menor que en las secuencias de combate. En los diálogos se fija la atención del espectador en el contenido, así que la forma del discurso o las colisiones cualitativas únicamente matizan o enfatizan éste de cara a completar la caracterización psicológica o emocional de los personajes o su valoración de los argumentos presentados por su interlocutor. El montaje aquí resulta más invisible.

Sin embargo, en las secuencias de combate (la mayor parte del metraje del film), debido a que su PDV es fundamentalmente focalizado y la tensión de los personajes es mayor, la fragmentación se hace más visible para producir una respuesta equivalente en el espectador. Además, su recurso por el montaje alterno entre la situación y focalización de múltiples personajes complica la lectura de las secuencias. Su vinculación por la fase de la misión en la que se encuentran o por una sensación compartida es lo que permite traducir la visión del colectivo y que el espectador tenga una percepción completa de lo que supone vivir una guerra.

Además se producen marcadas colisiones en duración entre los planos o en el *tempo* de los fragmentos. En una misma secuencia conviven planos de 8 segundos con otros de 10 fotogramas<sup>486</sup>, y también es habitual encontrar fragmentos con una DMP de 6 segundos que dan paso a secuencias con una DMP de 1 segundo<sup>487</sup>. Éstas provocan la aceleración inmediata de la lectura del espectador que tiene un impacto emocional en él. Si esto se combina con las colisiones expresivas que se producen por el contraste entre focalizaciones que se dan en las secuencias, entre las cualidades pictóricas de los planos o entre localizaciones: la sensación rítmica es de extrema tensión.

Estos cambios no permiten la observación pasiva del film. Obligan al espectador a participar de la adrenalina de los personajes por tener que adecuar su lectura a todos estos contrastes en un mínimo plazo de tiempo. Aunque el soporte narrativo del film sea escaso y los personajes estén poco caracterizados o desarrollados, la forma del discurso consigue que el compromiso emocional con el conjunto sea inmediato (ya que además se presentan los sucesos en tiempo real durante los combates -esto es el 45% del film). Gracias a la narración focalizada y a su articulación emocional, experimentamos durante el visionado los sucesos del film en primera persona, como si hubiéramos estado allí: de un modo *hiperrealista*.

El montaje prepara emocionalmente al espectador para que la historia cale en él y, al mismo tiempo, le presenta una lectura vertical de los sucesos que se presentan a simultáneo a través de la unidad orgánica de las secuencias dramáticas. El montaje actúa de modo que orqueste la sinfonía militar compuesta a partir de la melodía de cada soldado: hace que el espectador comprenda el desarrollo de sus partes individuales al tiempo que construye una imagen colectiva. Es ahí donde se encuentra el comentario del cineasta. Éste no critica o glorifica la

---

<sup>486</sup> Secuencia 37 (caída de Smith).

<sup>487</sup> Secuencias 94 (Hoot anima a Smith) y 95 (último combate).

acción de la trama en Mogadiscio (esto lo realizan los propios personajes), pero al ser él quién organiza el *collage* de experiencias individuales, sí valora transversalmente las cualidades compartidas o adquiridas por el colectivo de hombres. La música y los esquemas rítmicos y estructurales, como se verá en este apartado, destacan de modo obvio el *motivo* entorno al que se ha construido cada secuencia. De este modo la escritura del film subraya las emociones o ideas compartidas por los personajes. Así, éstas no se pierden en el emocionante trayecto que realiza el espectador.

La compleja fragmentación del relato fuerza su *inmersión* en las circunstancias de los personajes, y la repetición de esquemas rítmicos, estructurales o temáticos permiten que se construya su trayectoria emocional pareja a la de los protagonistas y simplifican su comprensión de las ideas que se manejan en el texto; las técnicas de continuidad favorecen que la opción por el contraste cualitativo no impida un flujo natural y verosímil de los acontecimientos.

La experiencia del montaje de esta película es similar a la que se produce en una atracción de un parque temático. Los esquemas funcionan como vagones que compartimentan las ideas o emociones; éstas se repiten con el fin de consolidar una valoración. Si nos remitimos al símil, este tren fluye gracias a unos raíles (los recursos de continuidad) que conducen al visitante por las subidas y bajadas vertiginosas de la atracción de feria que suponen la fragmentación explícita y el recurso a los contrastes. Todo ello garantiza *la experiencia* intensa del espectáculo cinematográfico y la asimilación de los principios que se manejan en él.

#### 6.1.9.1. Continuidad y yuxtaposición

##### A. Recursos de continuidad

El uso de que se hace de la continuidad es muy diferente en las secuencias de diálogo y en las secuencias de acción.

Existen tres tipos de secuencias que se fundamenten en el diálogo<sup>488</sup>: aquéllas en las que los personajes hacen explícitos los temas de la película por su debate dialéctico sobre estos<sup>489</sup>, las

---

<sup>488</sup> Aquí no se considera el uso de la continuidad en los diálogos que se producen durante los combates (generalmente por radio).

<sup>489</sup> Secuencias como el interrogatorio de Atto (secuencia 5), visión de Garrison de la presión política (secuencia 6), discusión por la barbacoa (secuencia 13), quejas de McKnight por diseño de la misión (secuencia 19), diálogo sobre misión de Eversmann y Hoot (secuencia 26), discusión de Sanderson y Steele por el mando (segundo bloque de secuencia 64), Struecker expone los motivos por los que Thomas debe volver a Mogadiscio (primer bloque de secuencia 66), discurso del captor de Durant sobre ilegitimidad de acción norteamericana (secuencia 87), Hoot anima a Eversmann por muerte de Smith (secuencia 94), opinión de Hoot acerca de la visión que los

que caracterizan a los personajes o sus relaciones<sup>490</sup> y las que anticipan información sobre aquello que está por venir<sup>491</sup>. En todas ellas se respeta absolutamente el eje de miradas y dirección (aunque apenas hay desplazamientos), se emplean muy pocas posiciones de cámara (por el empleo de la subestructura del plano-contraplano) y la mayor parte se presentan mediante planos de situación, de un modo clásico<sup>492</sup>. Todo esto facilita que resulten claras espacialmente y que se atienda al diálogo. En algunas el PDV omnisciente presenta el plano de situación, y posteriormente las posiciones de cámara que recogen los diálogos son determinadas por la focalización de un personaje (en el caso de diálogos entre dos personas) o por varios si se presentan visiones o emociones contrapuestas sobre un mismo tema (por ejemplo en la secuencia 18 donde se combinan las de diferentes personajes según su visión del diseño de la misión, o en la 14 durante el debate sobre la finalidad de la labor de los *rangers* en Somalia). Así, la heterogeneidad de algunos planos específicos destacan las emociones o visión de los personajes o el nivel de desacuerdo entre estos, pero el estilo empleado por las secuencias resulta homogéneo.

En las secuencias de acción uno de los modos más habituales de acusar la fragmentación para exigir la atención y producir tensión en el espectador son los saltos de eje. En ocasiones responden a la finalidad de subrayar un momento catártico o la nueva determinación de un personaje contribuyendo a su caracterización<sup>493</sup>. Pero fundamentalmente se emplean con un

---

estadounidenses tienen de sus Fuerzas Armadas y su fe en su labor (secuencia 104) y monólogo de Eversmann sobre lo que supone ser un héroe (secuencia 105)

<sup>490</sup> Caracterización de Wolcott y de su relación con los *deltas* (secuencia 7), caracterización de Grimes y Blackburn (secuencia 9), caracterización de Hoot por caza de jabalíes (secuencia 12), velada nocturna (secuencia 14), caracterización de la relación de Smith y Eversmann (secuencia 21), caracterización y reacción de Grimes al conocer que deberá acudir al frente (secuencia 22), caracterización de ingenuidad y miedo de Grimes (secuencia 23), caracterización de Shughart (secuencia 25), caracterización de Steele y de su relación con Ruiz (primer bloque secuencia 84), muerte de Smith (secuencia 93), Sanderson lleva té a Grimes (secuencia 101), despedida de Steele de Ruiz (secuencia 103).

<sup>491</sup> Presentación de Blackburn a Eversmann (secuencia 11), nombramiento de Eversmann como líder del pelotón (secuencia 16), Garrison expone misión (secuencia 18), McKnight informa de misión de *humvees* (secuencia 28), replanteamiento de la misión (secuencias 46 y 49), plan de Nelson y Twombly (secuencias 51 y 60), Cribbs resume situación a Garrison (secuencia 69), vuelta de McKnight a campamento (secuencia 74), órdenes de Eversmann a su pelotón (secuencia 75), solicitud de ayuda a la ONU (secuencia 77), plan de huida y rescate de Wolcott (secuencia 97).

<sup>492</sup> Sólo se emplea el plano de situación en las secuencias 9, 11, 13, 14, 16, 18, 19, 21, 26, 28, 51, 60, 75, 87, 94, 97, 103, 104. El resto se inician en PP y la focalización de los personajes dirige la articulación de la secuencia.

<sup>493</sup> Esto se puede apreciar en la secuencia 32 cuando Eversmann logra tranquilizar sus nervios tras el diálogo “sin palabras” con Hoot, en la secuencia 33 cuando Grimes comprende que su ataque no será sorpresa porque la milicia ya se ha preparado, en la secuencia 38 cuando Eversmann recupera el control de sí mismo tras la “lluvia” de casquillos que le caen encima, en la secuencia 64 cuando Sanderson sale a campo abierto a tirar una granada (incumpliendo las órdenes de Steele) o cuando en la secuencia 93 Smith asume que va a morir pronto y que ha de darle un mensaje a Eversmann para que se lo transmita a sus padres (aunque en este caso se trate de una secuencia



uso rítmico que acusa la tensión y confusión que se experimenta en el combate. Se presentan saltos de eje en los PD de los disparos de los lanzagranadas<sup>494</sup>, en las explosiones y en los planos que muestran el vuelo de los helicópteros<sup>495</sup> o en las situaciones de extrema tensión<sup>496</sup>. La articulación de planos tomados desde diferentes ejes de dirección se mantiene verosímil por la fluidez de su movimiento interno<sup>497</sup>, la música o la ambientación sonora. Así resulta menos evidente la fragmentación acusada con la que se representan las acciones.

Las secuencias de acción se presentan fundamentalmente focalizadas por los personajes, y por ello, más allá de la presentación espacial que se hace desde el PDV documental del helicóptero muy pocas de ellas se inician mediante un plano de situación desde el PDV omnisciente. De hacerse, implica que la situación sea medianamente calmada para los personajes, que aún no haya comenzado el combate o que ya haya terminado<sup>498</sup>. En los momentos de tensión bélica la focalización emocional de los protagonistas es la que determina que la atención del espectador se dirija mediante PC que impiden que se visualice claramente el espacio (simbolizando la concentración de los personajes en el suceso y la dificultad de combatir en un espacio laberíntico). En estas secuencias, como ya se ha apreciado en el análisis del espacio o de los tamaños de cuadro, la utilización de los GPG o PG se limita a magnificar los acontecimientos más relevantes y no a contextualizar la acción de inicio (aunque sus desplazamientos que cumplen protocolos aprendidos sí empleen este tamaño de plano y PDV). Del mismo modo el *plano máster* no es un recurso habitual. Las posiciones de cámara son siempre diferentes y el diseño y orden de sus cuadros tendencioso. Se presentan planos nuevos continuamente para obligar al espectador a esforzarse por recomponer el espacio y provocar su tensión por la dificultad que esto entraña y el poco tiempo que se le da para ello.

---

de diálogo, su nivel de intensidad dramática se equipara al uso de la continuidad que se hace en las secuencias de acción).

<sup>494</sup> Secuencias 37, 40, 44, 47 y 63

<sup>495</sup> Esto es especialmente evidente en las secuencias 35 y 36.

<sup>496</sup> Al preparar la camilla de Blackburn en la secuencia 38, o durante la huida de los *humvees* en la secuencia 43, por ejemplo.

<sup>497</sup> Esto se puede apreciar en secuencias como la 36 en la que se suceden diferentes PDV del helicóptero aterrizando o planos de los soldados descendiendo por cuerdas que se saltan continuamente el eje pero en la que el propio movimiento de los personajes o naves permite seguir la acción con claridad, en la 38 donde la preparación de la camilla donde se transportará a Blackburn no respeta la ley de los 180º en sus cambios de plano o en la secuencia 43 durante el ataque de Hoot donde se yuxtaponen numerosos planos del personaje desde muy variadas perspectivas o tamaños de plano. En todos estos casos es el *raccord* de movimiento (y el de la música) el que impide la percepción de la fragmentación explícita de la secuencia

<sup>498</sup> secuencias 7, 10, 17, 30, 32, 39, 40, 65, 81, 89, 100, 102

Como ya se ha explicado en el análisis de la composición, en las secuencias de acción se hace un mayor uso de la frontalidad para favorecer la inmersión del espectador; en las secuencias de diálogo se privilegia la perspectiva  $\frac{3}{4}$  dosificándose en mayor medida la ubicación del PDV sobre el eje de miradas o de dirección.

En las secuencias de acción, además se yuxtaponen las situaciones de múltiples personajes por estructuras de montaje alterno (de los que se enumerarán los usos en el apartado dedicado a esquemas estructurales). En algunos diálogos se yuxtaponen escenas completas (como en las secuencias 14 o 23), pero durante los combates son frecuentes los insertos de un solo plano o de escenas breves de los personajes desarrollando su labor o atendiendo a episodios dramáticos a simultáneo con la acción principal. Asimismo, se combinan múltiples focalizaciones que obligan al espectador a identificar las emociones o razonamientos de cada personaje<sup>499</sup>

Para garantizar la fluidez dramática de las secuencias coordinadas mediante montaje alterno, las miradas de los personajes<sup>500</sup>, la música o la ambientación sonora<sup>501</sup> sirven como vehículos de continuidad.

El acompañamiento musical aporta continuidad a episodios compuestos por múltiples secuencias o escenas: las vincula de modo que se perciba el carácter coral del relato. La música integra las acciones de los protagonistas y al mismo tiempo traduce el valor dramático de los sucesos para el conjunto: contribuye a la construcción de una imagen colectiva. Ésta no es la

---

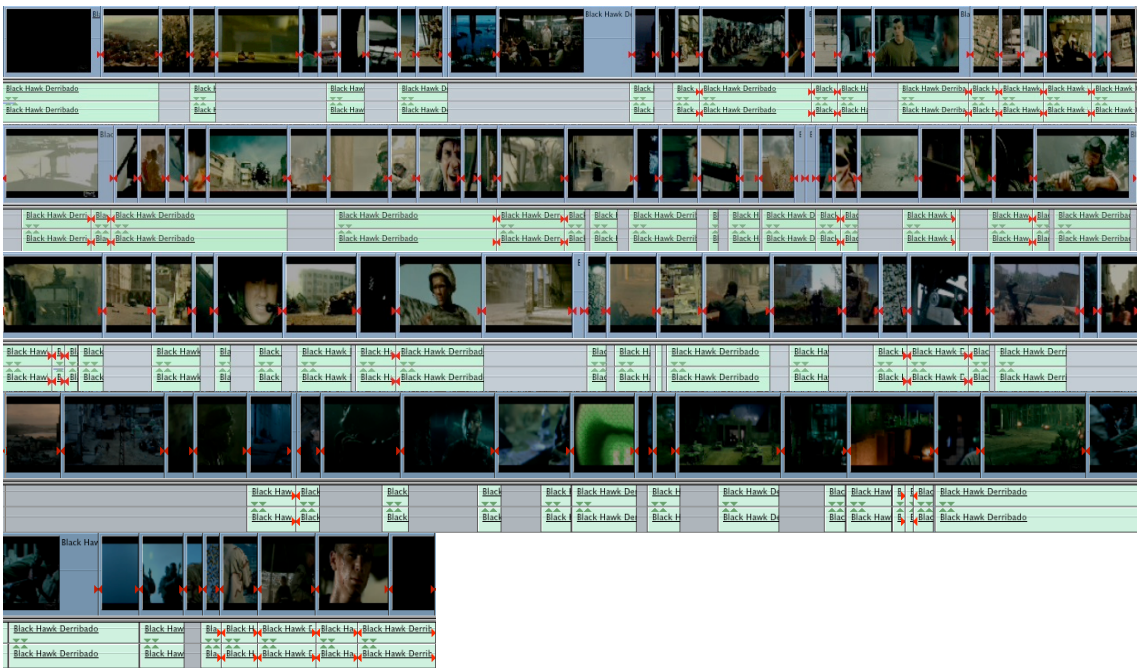
<sup>499</sup> En la secuencia 71 se pasa de la focalización de Garrison a la de Durant y la de Gordon desde sus respectivas posiciones.

<sup>500</sup> Los insertos de reacciones de los protagonistas al observar el derribo del *black hawk* de Wolcott no se ubican respecto del lugar del accidente pero se comprende dónde se encuentran por la relación de su mirada con el helicóptero en la secuencia 44 o se permite la continuidad de los insertos de Garrison durante los combates por relacionarse su situación con la anterior gracias a que lo está observando a través de los monitores. La relación entre su mirada y el objeto mirado permiten el paso de una secuencia o escena a otra. La secuencia 23 (construida mediante montaje alterno) se estructura gracias a la mirada de Grimes, la de Eversmann, la de Smith y la de Hoot; la caída del *black hawk* o la muerte de Pilla se alterna con planos de reacción de todos los personajes principales al verlo o escucharlo por radio, por ejemplo. Esto permite la inmersión del espectador y la identificación con los personajes ya que observan el mismo sujeto, objeto o acontecimiento que el público.

<sup>501</sup> Ya se ha explicado en el apartado dedicado al análisis estructural por actos cómo la radio vincula planos de situaciones distintas (helicóptero, Steele, Eversmann, Garrison o McKnight). La continuidad sonora permite ubicar las posiciones de los personajes y relacionar también las secuencias planteadas en montaje alterno. La transición entre las secuencias 15 y 16 y las secuencias 81 y 82 se facilita mediante el canto del muyahidín. La ubicación donde se retiene a Durant en la secuencia 87 se identifica gracias a un plano en donde se visualiza un helicóptero volando alrededor del minarete. Desde su ubicación escucha lo que sus compañeros gritan por megafonía (“Durant, no te abandonaremos”) de modo que no puede estar muy lejos del mercado de Bakara. Los tiroteos y su tratamiento sonoro indican la proximidad o lejanía de unos personajes respecto a otros (Nelson y Twombly se encuentran muy lejos de la zona de impacto ya que desde su posición no se escucha nada en la secuencia 60).

historia de un soldado o de sus sentimientos particulares sobre el conflicto, sino la historia de un suceso experimentado por 31 hombres.

En la siguiente imagen se puede apreciar que hay muy pocos momentos en el film que carezcan de acompañamiento musical<sup>502</sup>. En la película una misma melodía enlaza secuencias o escenas diferentes unificándolas en torno a una misma idea o emoción. En otras ocasiones se suceden diferentes temas musicales sin pausa entre unos y otros que subrayan la adecuación del montaje alterno al contraste entre dos situaciones, la construcción del suspense o la irrupción por sorpresa de un acontecimiento. Como se podrá ver en el análisis de los esquemas temáticos, la repetición de una melodía relaciona con un mismo motivo sucesos diferentes o separados en el tiempo.



<sup>502</sup> En el gráfico cada secuencia viene representada por su fotograma inicial y en las bandas inferiores se indica la extensión de la pieza musical. Los cortes en esta pista (señalados en rojo) suponen cambios en su acompañamiento sonoro.

## B. Yuxtaposición, contrapunto sonoro y tratamiento expresivo del sonido

La película solo incluye tres secuencias/escenas puramente expresivas basadas en la yuxtaposición<sup>503</sup>. La finalidad de esta estructura es llamar a la reflexión del espectador al respecto del tema de la secuencia o resumir poéticamente un momento especialmente dramático para un personaje o el colectivo<sup>504</sup>.

Sin embargo, durante las secuencias de acción se recurre a la yuxtaposición de subestructuras de tres planos que presentan los pasos de un protocolo desarrollado por diferentes personajes (los planos que integran las subestructuras generalmente se articulan en continuidad). Durante la secuencia 30 se presentan así los pasos del despegue (Wolcott prepara su helicóptero, Durant hace lo mismo, los soldados se dirigen a las naves, los vehículos de tierra salen del campamento, los helicópteros despegan), lo mismo sucede en las secuencias 35 y 36 para presentar el descenso de *deltas* y *rangers* una vez en la ciudad. Este uso de la yuxtaposición incide en la coordinación de las Fuerzas Armadas y presenta la ejecución de sus protocolos de modo resumido y como un engranaje compuesto por diversas “piezas”.

El contrapunto sonoro y la yuxtaposición es uno de los modos más empleados por el film para sugerir la lectura que ha de hacerse de las secuencias o destacar el estado o características de algunos personajes. Para ello recurre a efectos o atmósferas diegéticas o extradiegéticas.

La película recurre fundamentalmente a efectos de sonido extradiegéticos para producir un efecto emocional o simbólico. Por su contraste con el tratamiento general del film, pretenden destacar estos momentos sobre el resto.

- ⇒ Al final de la secuencia 3 se inserta un sonido similar al del sonido del corazón acelerándose sobre un plano de Atto. Pretende caracterizarlo como alguien peligroso.
- ⇒ En la secuencia 30 un sonido de “scratch” o “disco rayado” sobre la imagen de Blackburn invita a pensar que el personaje no se siente equilibrado.
- ⇒ En la secuencia 37 su caída, ralentizada, se subraya mediante una especie de rugido que acompaña al humo o tierra que parece engullirle hacia abajo (es como si le absorbiera el ojo de un huracán). El mismo rugido aparece cuando el helicóptero de Wolcott gira sin control hacia su inevitable caída en la secuencia 44. Es el sonido de la muerte.
- ⇒ En la secuencia 43 con el plano de la muerte de Pilla hace su aparición un sonido de viento que parece sugerir que se trata del último aliento del personaje. Esto acentúa el dramatismo de la primera baja norteamericana.

---

<sup>503</sup> El prólogo, la paliza a Shughart y Durant en la secuencia 78 y el fragmento de *montage* de la secuencia 96

<sup>504</sup> Por constituir un esquema estructural esto se desarrollará en el apartado siguiente.

El recurso a sonidos que pertenecen al contexto de la acción (se identifique su fuente o no) manifiestan la orientación realista del texto. Pero la yuxtaposición de algunos sonidos diegéticos a la imagen construye metáforas que añaden significado a la secuencia.

- ⇒ En la secuencia 15 se escucha el canto del muyahidín sobre la imagen del espía local rezando hacia La Meca<sup>505</sup>. En su último plano la plegaria se yuxtapone a un plano en el que se aprecia cómo el espía recoge su arma del suelo. En este punto el espectador desconoce a este personaje y sus intenciones de modo que la yuxtaposición provoca que el espectador occidental asocie que ese personaje participa de la Guerra Santa. De este modo se siembra el recelo del espectador por este personaje<sup>506</sup>.
- ⇒ En la secuencia 20 mientras el espía local marca con cinta adhesiva el techo de su taxi se escucha el llanto de unos niños. Esto podría simbolizar el temor del espía a dañar a su pueblo por ayudar al ejército norteamericano o señalar el riesgo que asume al hacerlo en un barrio donde cualquier familiar de esos niños podría denunciarle como colaborador.
- ⇒ Al final de la secuencia 87 se escucha “Durant no te abandonaremos” al tiempo que se presenta el vuelo del helicóptero en torno al minarete. El espectador asocia la consigna de los rangers con un credo religioso.
- ⇒ El adelantamiento del texto de ciertas secuencias permite algunos efectos expresivos como es en el caso de la identificación del espía como tal gracias a la explicación anticipada de la secuencia 18 sobre la 17. En la secuencia 23 el cabalgado de la frase de Eversmann “todo irá bien” sobre el rostro de Blackburn parece presagiar el funesto desenlace del soldado. Del mismo modo el monólogo de Eversmann sobre el largo travelling lateral de los civiles jugando con los restos de un helicóptero permite la reflexión del espectador en la secuencia 105. En el texto explica que “nada ha cambiado”. Al presentarse por imagen a niños jugando con los restos del helicóptero de Wolcott, se matiza su reflexión. Para Wolcott y otros muchos, la situación sí ha cambiado, han perdido la vida, pero los niños (futuro de Mogadiscio) juegan con el helicóptero del mismo modo que los adultos lo hacían en la secuencia 85.

Se suprime el sonido diegético en las secuencias que traducen simbólicamente emociones e ideas sin recurrir al diálogo (mediante la colisión gráfica cualitativa, ciertos esquemas estructurales o rítmicos). Se trata de momentos de introspección<sup>507</sup>, reflexión<sup>508</sup> o en los que

---

<sup>505</sup> En virtud de la expresividad de rezar hacia el sol del amanecer la película toma una licencia dramática, ya que un musulmán en Mogadiscio debería rezar mirando al Norte por ubicarse ahí la Meca respecto a su posición.

<sup>506</sup> Tras su segunda aparición se desvelará que es un personaje afín al bando norteamericano eliminando la desconfianza del espectador.

<sup>507</sup> Como en la secuencia 32 donde la yuxtaposición cualitativa de los planos y la música expresiva transmiten la angustia de los personajes.

<sup>508</sup> La supresión del sonido en el caso del prólogo permite que el espectador concentre su atención en las yuxtaposiciones de imagen y comprenda su sentido expresivo gracias a la música que lo acompaña. Si el tratamiento sonoro fuera realista, se entendería la secuencia únicamente como una secuencia de situación, y no resultaría lírica o expresiva. Resulta interesante observar cómo en esta secuencia los únicos momentos tratados de forma realista se corresponden con la entrada en plano del camión de ayuda humanitaria (su motor sí suena) y el

se pretende la identificación emocional del espectador con los personajes<sup>509</sup>. Al eliminar el sonido diegético la secuencia subraya su carácter expresivo y concentra al espectador en la dimensión emocional o metafórica de la misma (abandonando su prioridad realista momentáneamente).

En ocasiones el sonido diegético se trata expresivamente. Se presenta una escucha selectiva que se corresponde con la que se produce en momentos de concentración extrema. Este tratamiento se identifica con la auricularización subjetiva de los personajes que focalizan la narración de la secuencia. Así, en el fragmento de *montage* de la secuencia 96 el espectador escucha en primer término los casquillos de bala identificándole emocionalmente con los soldados (el combate se enmudece ya que la preocupación de los personajes en este fragmento es no quedarse sin balas). Esto mismo se repite en la secuencia 98 (los personajes están agotados, sin munición y son perseguidos por la milicia) y vuelve a ocurrir con el sonido de las risas de los niños de la secuencia 99 –no se escuchan los vítores de la multitud–.

En todos estos casos la escucha selectiva sugiere la merma de las capacidades de los personajes, su atención a lo imprescindible para sobrevivir (las balas) o la especial relevancia de las risas y su efecto en ellos. En otras secuencias la reverberación de ciertos efectos de sonido permite que se subraye su impacto emocional (como en el caso del tiro que termina con la vida de Shughart en la secuencia 78 o el golpe que deja inconsciente a Durant).

---

sonido del helicóptero que se anticipa de la siguiente secuencia. Considerando que la secuencia claramente indica que el tiempo parece haberse detenido en Mogadiscio, se subraya por sonido que estos, los camiones y el helicóptero, pretenden acabar con esa rutina.

<sup>509</sup> Al morir Shughart en la secuencia 78 la supresión del sonido diegético hace aún más crudo el saqueo de su cadáver ya que el lamento musical colisiona absolutamente con la celebración de la milicia que se aprecia en imagen. Una vez Durant es descubierto, el sonido diegético vuelve a suprimirse con el fin de que el espectador se identifique con el piloto (ya que debido al golpe recibido no escucha con claridad). El que el espectador pierda el sonido directo favorece la empatía con él. En el caso de la secuencia 37 la supresión del sonido directo traduce la concentración de Eversmann en la caída de Blackburn y la impresión que ésta produce en él. En la secuencia 59 el soldado que recomendó a Grimes no llevar placas protectoras en el chaleco cae abatido por un tiro por la espalda. Tras el disparo se suprime el sonido para acentuar el dramatismo (podría haberse evitado su muerte de haber llevado correctamente su indumentaria militar). En el caso de la secuencia 63 el derribo del helicóptero de Durant no se escucha ya que el PDV se encuentra en el cuartel de mando y la auricularización es la de Garrison.

### 6.1.9.2. Esquemas de montaje

#### A. Esquemas estructurales

Para organizar un texto especialmente fragmentado el montaje estructura sus secuencias en función de un motivo emocional o temático. Cada fragmento se ordena según un fin pragmático: su estructura busca provocar un efecto en el espectador.

La repetición de ciertos esquemas estructurales lleva a que el espectador reaccione de modo equivalente al que le predispuso a ello anteriormente. El montaje de la película utiliza la estructura de sus secuencias dramáticas o episodios como un modo de definir la trayectoria emocional del espectador, y no sólo como una forma de articular el contenido de forma verosímil. Los esquemas estructurales se relacionan entre sí por colisión cualitativa forzando una experiencia emocional fluctuante entre una serie de actitudes durante el texto.

Dentro del variado catálogo de esquemas gráficos, sonoros y rítmicos del film cada esquema estructural opta por determinados tipos específicos adecuados a su motivo pragmático. El montaje dirige la atención del espectador mediante la estructura de sus episodios clarificando el objetivo de la introducción de determinado acontecimiento y su función pragmática en el relato.

El montaje alterno es la estructura más empleada por el texto. El paso de una escena a otra dentro de una misma secuencia dramática o el cambio de secuencias dentro de un mismo episodio tiene diversas funciones:

La estructura de montaje alterno de algunos episodios o secuencias pretende que el espectador construya una imagen colectiva del ejército. Las escenas o secuencias se yuxtaponen debido a que no existe continuidad física directa entre ellas pero la música o el sonido directo permiten su correlación y que manifiesten una impresión coral. En estos momentos se pretende la observación contemplativa del espectador y debido a ello el PDV es omnisciente, recurriéndose únicamente a la focalización de un personaje de modo esporádico como forma de interrelación entre ellas. Esto se emplea en los capítulos de presentación previos al giro de los acontecimientos en Mogadiscio ya que en ellos aún no es prioritario obtener la inmersión del espectador. Como ejemplos se pueden citar:

⇒ Trayectos de Hoot y Blackburn al campamento (secuencias 7- 12). El montaje de la vuelta de Hoot al campamento<sup>510</sup> y la llegada de Blackburn<sup>511</sup> traduce la cordialidad del ejército

---

<sup>510</sup> Secuencias 10 y 12

norteamericano. Su tono es realista. Se presentan por montaje alterno secuencias de diálogo que transcurren en una sola escena y que presentan una planificación analítica clásica en la que la atención descansa en el diálogo. Los insertos de PD (en el caso de la presentación de Grimes) y de planos subjetivos (en el caso de Hoot cuando apunta a los jabalíes) caracterizan narrativamente a los personajes sin mayor función expresiva. El motivo de este episodio es establecer la buena relación que existe entre *deltas*, *rangers* y pilotos y presentar a los restantes protagonistas del relato. El PDV es mayoritariamente omnisciente, ya que estos fragmentos únicamente tienen una función descriptiva. La música sirve para caracterizar sus relaciones y vincular las escenas. El protagonismo es enteramente del diálogo y las reacciones de los personajes. La buena relación entre los soldados es un hecho que no hay que entrar a valorar y por ello no se recurre a la focalización particular de los personajes (salvo para incidir en el entusiasmo de Blackburn por acceder al ejército en las secuencias 8 y 9).

⇒ Llegada a Mogadiscio en la secuencia 36. Esta secuencia presenta mediante el montaje alterno el descenso de diferentes grupos de soldados de los helicópteros. La secuencia se presenta muy fragmentada mediante saltos de eje y mediante la presentación de una misma situación desde todos los puntos de vista posibles. El montaje alterno entre subestructuras de varios planos en diferentes localizaciones permite equiparar a los diferentes soldados. La música repetitiva y dinámica subraya los cambios de plano (ya que estos se alinean en función de sus compases). La idea es expresar la coordinación coreográfica y la perfecta ejecución del protocolo por parte del ejército norteamericano.

La estructura de montaje alterno también se emplea en episodios o secuencias que pretenden generar suspense en el espectador. Su ritmo de lectura se acelera ya que el público ansía avanzar en la acción para observar la reacción de los personajes al hecho que desconocen. Inicialmente se le presentan las secuencias mediante una narración supresiva desde un PDV omnisciente, en el que sus planos irán ampliándose en tamaño hasta llegar a un PG de situación o a una frase de diálogo que resulte clave para interpretar la escena. Las situaciones que se presentan en paralelo terminan confluyendo (algo que en el anterior esquema no se producía). Esto se emplea en momentos medianamente calmados para dirigir suavemente al espectador a un clímax sorpresivo que sucede de golpe.

⇒ Presentación del espía local en secuencias 15, 17 y 20. La introducción de este personaje se realiza en tres partes interrumpidas por la evolución de la situación en el campamento. El montaje alterno y el contraste sonoro (las secuencias del espía siempre van acompañadas de la misma melodía frente a las del campamento que rompen la continuidad) permiten que las secuencias del espía no se cierren dejando la situación en suspenso bruscamente. El paso a la situación del campamento deja al espectador insatisfecho ya que no termina de comprender las intenciones del espía local. La narración de estas secuencias es abiertamente supresiva. Se inician siempre en planos cortos (que impiden apreciar del todo lo que sucede) y mediante un PG se da una “pista” al espectador para que elabore hipótesis. A partir de la secuencia 18 el espectador ya conoce en parte la labor del espía (identificar a los líderes de la milicia y ubicarlos en la ciudad), pero hasta la 24 no llega a conocer verdaderamente su trascendencia para el film (señalar el lugar exacto para que

---

<sup>511</sup> secuencias 8, 9, 11



comience la misión). En ese punto las dos líneas (la del campamento y la del espía) confluyen mediante el primer diálogo por radio entre Garrison y el colaborador local.

- ⇒ En las secuencias 30 a 33 la situación de los helicópteros se ve interrumpida por varias escenas protagonizadas por la milicia. Manifiestan la misma intención supresiva ya que hasta su último plano no se comprende su sentido (se inician en PP y la incógnita se resuelve en PG). Se desconocen las intenciones del niño que sujeta el teléfono hasta ver avisa a su líder, ni se sabe qué decisión tomará éste hasta la secuencia siguiente – prepararse para responder agresivamente- o qué es lo que harán para defenderse –a lo que se responderá en la secuencia 33 cuando los soldados norteamericanos averigüen que la milicia ya sabía que venían-. El PDV es omnisciente y durante su desarrollo el espectador teme por los soldados norteamericanos, ignorantes de aquello que está sucediendo en tierra mientras se desplazan por el aire. Durante todo este episodio la música y los cambios de PDV señalan los contrastes entre escenas. En las secuencias protagonizadas por los norteamericanos el PDV es mayoritariamente focalizado y la música traduce su estado emocional mediante un tratamiento expresivo, en el caso de las secuencias de la milicia el PDV es omnisciente de tratamiento documental y se acompañan del *leitmotiv* de la milicia. El montaje alterno y los contrastes en el tratamiento de las secuencias provocan tensión por los soldados del bando protagonista.
- ⇒ Episodio de la caída de Blackburn. Entre el descenso de Grimes (que se produce al final de la secuencia 36) y el de Blackburn (secuencia 37) se inserta una escena de la milicia transportando un lanzagranadas. El espectador desconoce si se encuentran próximos a la ubicación del cuarto pelotón porque los planos son especialmente cerrados. Al retornarse a la posición del helicóptero el espectador resuelve su suspense de modo dramático al ver las consecuencias del disparo. De nuevo, el contraste musical y en PDV (ya que en el helicóptero se corresponde con el de Eversmann) acusan la fractura entre las secuencias.
- ⇒ Episodio del derribo del *black hawk* de Wolcott (secuencia 44). Tras varias secuencias en las que se han insertado planos de milicianos disparando a los soldados norteamericanos, en este caso una escena interrumpe este esquema. Su planteamiento es supresivo hasta que se presenta hacia dónde se dirige el líder enemigo pero no cuáles son sus intenciones. Finalmente un PG relaciona ambas escenas resolviendo rápidamente el suspense. El tratamiento sonoro es radicalmente diferente al interrumpirse el tema de la milicia con el sonido documental del interior del helicóptero. El PDV que era omnisciente de tratamiento documental durante los planos del miliciano, pasa a ser focalizado por los tripulantes del helicóptero.
- ⇒ Episodio del ataque sorpresa de la milicia a la zona de impacto (secuencias 89 y 90). Se suceden varias escenas en montaje alterno. La amigable conversación entre Sanderson y Grimes se ve interrumpida por una escena protagonizada por el líder de la milicia. Un PG de larga duración presenta el exterior de su localización y al final el líder de la milicia hace su entrada en cuadro dando al espectador la información necesaria como para temer por los personajes. Estos continúan su charla ajenos a lo que ocurre (focalización de Grimes) hasta que comienza el ataque, sorprendiendo al espectador y cerrando su suspense. El paso a la secuencia 90 evita que el público conozca el estado de los personajes llevando su atención a la acción de la posición de Hoot. Ésta se alterna con la situación de la milicia hasta que sean sorprendidos por el sigilo de los *deltas*. Finalmente se averigua el estado de Grimes y Sanderson. El contraste musical (secuencias sin música, secuencias con música) y en PDV (focalización de Grimes y Hoot frente a la narración omnisciente empleada en la escena de la milicia) señala la interrupción de la entrada de cada fragmento.

El montaje alterno también permite que se reproduzca la sensación de “cuenta atrás” de los personajes. Aunque se trate de episodios que se presentan mediante una continuidad relativa (pueden verse interrumpidos por otra situación con una función pragmática diferente) el contraste entre la focalización de varios personajes incide en el paso del tiempo (que se acelera progresivamente). El protagonismo de la narración focalizada es vital para percibir el nerviosismo creciente de los personajes, también lo es el que las escenas que componen el episodio no cierran la situación que presentan. Permite dilatar la tensión de tal forma que, cuando el suceso finalice, el impacto emocional sea equivalente al de los personajes. En este caso el montaje alterno favorece la inmersión y la expectación del público.

- ⇒ Esto sucede a lo largo del episodio en el que Garrison atiende al trayecto del espía hacia la localización de la reunión de la milicia (secuencias 24, 27 y 29). En estas secuencias se alterna la focalización de Garrison (expectante), la del espía local (reticente) y el PDV documental del helicóptero. Sus escenas aparecen vinculadas mediante la radio. Al introducirse entre las secuencias de preparación de los soldados en el campamento provoca la aceleración del episodio, por avanzarse en la acción al tiempo que se continúa caracterizando a los personajes. El espectador ya conoce la hora a la que tendrá lugar la misión, y esto provoca que sienta la misma urgencia que Garrison por resolver la incógnita de la ubicación del ataque.
- ⇒ Esto se repite en las secuencias 33 a 35. El espectador conoce la respuesta de la milicia antes que los personajes (suspense), y a esto se yuxtaponen las impresiones subjetivas de los soldados conforme se desplazan a Mogadiscio. Se insertan planos o escenas desde el PDV omnisciente de la milicia o el espía local entre los fragmentos focalizados por Eversmann o Grimes de modo que se dilate la sensación temporal (del mismo modo que la espera resulta interminable para los protagonistas). Conforme se aproxima el clímax, la música se acelera, la radio recuerda los minutos o pies que quedan hasta el descenso, se yuxtaponen diversos PDV y los cortes se adecúan al esquema musical preparando al espectador para la acción de modo equivalente a la adrenalina que gobierna el estado emocional de los personajes.
- ⇒ El episodio del salvamento de Durant recurre al mismo empleo del montaje alterno. El espectador participa de la focalización de Durant al sobrevivir al impacto en la secuencia 65. El paso a la focalización de Garrison y Gordon permite que el espectador conozca la proximidad de una multitud de milicianos que se aproximan hacia él. Desde el helicóptero Gordon y Shughart solicitan descender, pero Garrison no lo autoriza. Los personajes de ambas localizaciones mantienen el contacto visual naturalizándose el montaje alterno. En la secuencia 71 se reproduce la misma estructura aunque en este caso sí se sabe que descenderán a por él. En la secuencia 73 parece que no lo lograrán a tiempo ya que la multitud ha llegado y Durant tiene grandes dificultades para defenderse. Con la reunión de los protagonistas (Gordon, Shughart y Durant) la música subraya el clímax de la expectación. A partir de este punto se alterna entre el escondite de Durant (que puede ver lo que ocurre fuera) y la posición de Gordon y Shughart. En la secuencia 73 muere Gordon, y Shughart informa de ello a Durant (reduciendo sus posibilidades de supervivencia), en la 75 muere Shughart, y Durant asume aquello que esperaba desde la secuencia 65: su muerte. Con la llegada de los milicianos a su escondite, su particular “cuenta atrás” se resuelve. Su focalización de los fragmentos provoca que el espectador padezca su nerviosismo cada vez que se insertan otras situaciones ajenas a la suya retrasando la

resolución de este episodio. La música de estas secuencias responde a su estado emocional y vincula las escenas que componen el episodio.

- ⇒ El episodio compuesto por la secuencia 95 presenta en montaje alterno las situaciones de Eversmann y los helicópteros. La focalización de Eversmann resulta fundamental para percibir la urgencia por desarrollar su misión rápidamente. El inserto de las escenas tomadas desde los helicópteros provoca tensión en el espectador por apartar la atención del estado de Eversmann (que está asumiendo un gran riesgo). Su primer lanzamiento de la linterna estroboscópica falla, lo que provoca que deba llegar a pie hasta ella. La focalización de Hoot hace que el espectador se enorgullezca y al mismo tiempo se responsabilice del estado de Eversmann. Su segundo lanzamiento solucionará el problema, pero la escena del ataque desde el helicóptero tensa irremediablemente al espectador hasta que se presente a Eversmann a cubierto de los disparos. La música subraya la “cuenta atrás” de Eversmann y el cambio de escena y de focalización (a la del piloto del helicóptero o el PDV omnisciente) tensan al espectador.

La estructura de montaje alterno sirve también a un propósito inmersivo y presenta la acción de los diferentes protagonistas como partes de una acción colectiva. Para ello se yuxtaponen secuencias o escenas focalizadas por diferentes personajes que se vinculan mediante su mirada, la música o la radio. Todas se relacionan con la misma situación u objetivo. Se pasa de una focalización a otra por su relevancia conforme se desarrollan los acontecimientos. Las secuencias se cierran aunque su acción colectiva aún deba continuarse. Es el uso más habitual del montaje alterno en la película.

- ⇒ La secuencia 23 combina la focalización de Grimes, Smith, Eversmann, Hoot, Ruiz y Waddell para presentar la preparación de los soldados. Se alterna entre escenas guiadas por la focalización de un personaje y es su propia mirada la que conecta una con otra (además de la música).
- ⇒ El despegue de los helicópteros y la partida de los *humvees* (secuencia 30) yuxtaponen las impresiones de diferentes personajes (Wolcott iniciando el despegue, Eversmann y Grimes en un helicóptero, McKnight al montarse en el *humvee*, Sizemore al deber permanecer allí y Atto en su celda). La mirada, el paso de los vehículos y la música son lo que interconectan una escena con otra.
- ⇒ Traslado en camilla de Blackburn y llegada de los *humvees* al lugar de recogida de prisioneros en la posición de los *deltas* (secuencias 38 a 42). La música y la radio vinculan una escena con otra, adecuándose las cualidades expresivas y el ritmo de los planos al estado emocional de su personaje protagonista. Entre todos tratan de finalizar la misión para que el accidente de Blackburn no altere su desarrollo. Su nerviosismo colectivo se transmite al espectador por efecto de la estructura de montaje alterno cooperativo.
- ⇒ Episodio del traslado de todos los efectivos a la zona de impacto del helicóptero de Wolcott (secuencias 45 a 51) y desplazamiento del cuarto pelotón y el helicóptero de Durant hacia allí (secuencias 52 a 63). Estas fases de la misión se caracterizan por yuxtaponer la situación de cada uno de los protagonistas y cerrarse éstas parcialmente. La música, la radio, su mirada o los planos de situación tomados desde el PDV documental del helicóptero vinculan una secuencia con otra. El diseño de cada una de las secuencias responde a las emociones de cada personaje. La yuxtaposición provoca que el espectador perciba la cooperación de todos ellos hacia un fin común y compone una sensación emocional general

ya que los personajes vibran de un modo similar al enfrentarse a cada fase de su misión particular.

El montaje alterno también permite el contraste entre diferentes situaciones dentro de una secuencia y la valoración desigual de éstas. Se presentan mediante el PDV documental u omnisciente, aunque la focalización de uno de los personajes determina la lectura que ha de hacerse de la secuencia. La mirada de los personajes, su comunicación por radio o la música garantizan la continuidad. Los esquemas gráficos predominantes en una y otra escena son lo que provoca que se compare entre ellas.

- ⇒ La secuencia 2 alterna entre la situación de Eversmann y la de la milicia en el campamento. La lectura del espectador resulta mediada por la focalización del protagonista y por la impresión de realidad que garantiza el PDV documental con el que se retrata la desesperación de los civiles por recibir ayuda humanitaria (la yuxtaposición de planos realistas subrayan su intensidad emocional). El PDV omnisciente clásico es el que muestra las acciones de la milicia, de tal modo que su perspectiva, por contraste, resulte ajena a la del espectador<sup>512</sup>. En este caso la lectura del suceso se adecua a la del protagonista: se censura la acción de la milicia y la inacción norteamericana y se compadece a los civiles. De este modo, mediante el montaje alterno entre dos situaciones (la del campamento y la del helicóptero) y mediante los cambios de PDV y tema musical se logra que el espectador comprenda que es necesario detener a la milicia. Subraya la urgencia de la intervención norteamericana ya expresada en el prólogo y obliga a que el espectador participe de la misión del bando y el soldado protagonistas: le posiciona moralmente.
- ⇒ En las secuencias 59, 72 y 74 se compara entre la situación de McKnight (muy dinámica con ritmo irregular focalizado y con insertos de la acción de la milicia) con la estabilidad y pocos cortes de la situación de Harrell desde el aire. Este planteamiento estructural concede valor a los argumentos de McKnight que sufre el riesgo que sus superiores no padecen desde el aire. Tiene un fin temático. El diálogo es fundamental de modo que se tiende a la repetición de posiciones de cámara para incidir en el contraste entre sus diferentes perspectivas dialécticas<sup>513</sup>.
- ⇒ En las secuencias 58, 84 y 96 se produce un contraste evidente en el tratamiento de las escenas de Eversmann y las de Steele que ponen de manifiesto la poca utilidad real del capitán. Su comunicación por radio vincula una con otra y compara la calma de la posición de Steele con la tensión de la de Eversmann. Sus planos y cortes responden al estado emocional alterado del protagonista, con quien el espectador ya se ha comprometido, mientras que los planos del capitán son estables y de mayor tamaño para describir su posición segura y alejada del combate.

---

<sup>512</sup> La música también servirá a este propósito. Presenta inicialmente a la milicia como un grupo local y siniestro del que no se conocen sus intenciones, pero mediante un cambio brusco en su melodía pasará a mostrarlo como un conjunto temible.

<sup>513</sup> En la secuencia 59 por ejemplo, tras la discusión de McKnight y Harrell acerca del camino a seguir y la ineficacia de la acción de Harrell (que supone una situación crítica para McKnight) se insertan de final una serie de planos cenitales tomados desde el helicóptero que permiten apreciar lo que McKnight expresaba en la secuencia 19 “desde el aire (la vida) es imperfecta, a ras de suelo es implacable”. Los planos cenitales son estables, amplios y tranquilos, dentro del *humvee* de McKnight los planos son radicalmente opuestos.

También existen episodios que se presentan en continuidad y que no resultan fragmentados por las estructuras de montaje alterno.

Existen secuencias en las que se resume un episodio mediante elipsis. El hecho de apartarse de la estructura habitual del montaje alterno provoca que los acontecimientos que se describen en ellas acaparen un gran nivel de atención. Debido a su planteamiento opuesto, el espectador detecta la manipulación cinematográfica. Suelen guardar relación con los temas principales del film. El espectador detecta aquello que vincula la secuencia, su tema, que se subraya mediante el acompañamiento musical.

- ⇒ Episodio de detención de Atto (secuencias 3-6) en el que Hoot observa a Atto, los *deltas* le acorralan y Garrison interroga al miliciano. Éstas muestran cada paso de la acción mediante escenas individuales protagonizadas por los *deltas* (Hoot focaliza sus secuencias) que presentan elipsis de tiempo entre sí. Agilizan la narración y recurren a un tono supresivo ya que se desconoce la importancia de Atto y de la misión que ha sido asignada a los *deltas*. Los cortes se adecuan a los cambios musicales y la sorpresa del espectador es similar a la de Atto. Se presenta la eficacia de las estrategias norteamericanas. Las breves secuencias que sirven de resumen se cierran mediante una larga secuencia de diálogo entre Garrison y Atto. En ella su carácter ideológico es evidente ya que los personajes se enfrentan dialécticamente acerca de la legitimidad de la acción norteamericana (la limpieza de su detención no invita a dudar sobre ella). No hay insertos de reacción, cada corte responde a un nuevo parlamento. De este modo la presentación de ambas posiciones ideológicas resulta neutral, pero el hecho de que la narración ya haya forzado que la focalización del relato sea la del ejército norteamericano, ya posiciona al espectador junto a los argumentos de Garrison. El objetivo es definir la posición ideológica del espectador y alinearle con la perspectiva norteamericana.
- ⇒ En la secuencia 57 se suceden tres escenas mediante elipsis indefinidas. Presentan la llegada de los cuerpos de Pilla y Blackburn al campamento. La focalización emocional de Hoot y Sizemore y el acompañamiento musical traducen el fracaso colectivo del mandato de los *rangers* (velar porque todos vuelvan a casa con vida). Remite a uno de los temas principales y fuerza el compromiso moral del espectador con los personajes supervivientes focalizadores.
- ⇒ En la secuencia 66 la yuxtaposición de tres momentos diferentes de la partida del convoy de Struecker permite enfatizar la importancia de la decisión de Thomas (quien no quiere volver a Mogadiscio por temor a lo que acaba de vivir allí). El personaje no es relevante para el relato, pero su transformación en este momento sí que lo es a un nivel simbólico. Él, que ha vivido la muerte de Pilla y ha viajado con su cadáver, se encuentra traumatizado. Struecker (que es también un personaje funcional) le insiste en la importancia de no abandonar a nadie y en que “lo que haga a partir de ahora cambiará las cosas”. Thomas finalmente se convence y sube al convoy con la bandera norteamericana de fondo y la secuencia se acompaña del tema principal del film en una versión sinfónica que incluye campanas y un tono épico. Esta secuencia condensa en tres partes los principios morales del ejército norteamericano a través de la focalización de Thomas. En la primera escena Struecker se muestra comprensivo con Thomas pero le indica lo que es moralmente “correcto”, en la segunda Hoot recomendando que quiten las vísceras y sangre de Pilla del suelo del *humvee* para evitar el trauma de la tropa (no es un ejército liderado con “puño de hierro”, sino humano) y finalmente se ve cómo soldados de todo tipo (incluso uno con gafas y poco musculado) tienen el valor de volver a la ciudad a socorrer a sus compañeros.

En esta última escena alguien sensible como Thomas encuentra la determinación para volver gracias al estilo de liderazgo de Struecker. Destacar esta secuencia de entre el resto por su diferente estructura y separarla de la orden de Garrison<sup>514</sup> permite que su dominante temática y emocional tenga un mayor efecto en el espectador que si repitiera las características de secuencias anteriores.

- ⇒ La secuencia 72 presenta tres escenas divididas por elipsis. En este caso inciden en el funcionamiento “robótico” que adopta McKnight para no dejarse superar por el trauma que vivió con la muerte de Wex y los sucesivos tiroteos que ha aguantado. Necesita seguir avanzando, pese a las circunstancias, como hacen los buenos líderes.
- ⇒ Secuencia 92. La partida de los vehículos de la ONU y la reaparición de McKnight se presenta mediante elipsis expresivas que subrayan el heroísmo del líder de los *humvees* y agilizan la acción. Así se construye la expectación ya que el equivalente al “séptimo de caballería” acude rápidamente al rescate.
- ⇒ Las secuencias 93 y 94 (muerte de Smith y debate moral posterior entre Eversmann y Hoot) se suceden mediante una elipsis subrayada por un encadenado expresivo. El paso de una a otra y la focalización de Eversmann favorecen que se valore el debate moral que se plantea en la última secuencia del mismo modo que él. Es un momento clave para su desarrollo dramático y también guarda relación con el mandato fundamental del film (ha de volver con sus hombres sanos y salvos). El planteamiento elíptico repite el esquema ya empleado en la secuencia 57 donde era Hoot el que se recuperaba del fracaso por la muerte de Pilla.
- ⇒ La secuencia 97 actúa como resumen del desenlace de los personajes y plantea de forma elíptica la resolución del tema principal del film cuando Garrison ordena que permanezcan en su posición hasta extraer el cadáver de Wolcott.
- ⇒ Episodio de huida de Mogadiscio (secuencias 98 y 99) . De forma elíptica se presentan escenas tratadas expresivamente que siguen el trayecto de los protagonistas para presentar que su acción no ha tenido efecto alguno sobre la milicia (flanquean la entrada de la ciudad a su salida). Pero las escenas elípticas que presentan su llegada al estadio sugieren lo contrario. Aún así, su tratamiento expresivo sugiere que los personajes no lo valoran como una acción heroica en colisión con el recibimiento que se les hace.
- ⇒ Secuencias 101 a 105. Mediante elipsis temporales se separan las reflexiones finales de los protagonistas. Su focalización emocional fuerza a que el espectador comparta los principios morales que en ellas se expresan.

Aunque sea un esquema poco habitual, también existen secuencias que se suceden en continuidad directa. Se corresponden con secuencias en las que se pretende la identificación emocional del espectador con un personaje que atraviesa un suceso dramático o que debe actuar con determinación (esto justifica que se abandone el esquema predominante de montaje alterno). Los momentos dramáticos que conllevan la transformación de los protagonistas se articulan en continuidad sin elipsis o escenas intercaladas por montaje alterno. Así el flujo del tiempo resulta menos artificioso y se produce una sensación fiel. Sus recursos y cortes se adecuan a la focalización emocional del protagonista o se recurre al PDV

---

<sup>514</sup> El general indicó que el convoy retornara a la ciudad tres secuencias antes rompiendo el sistema anteriormente empleado de “pregunta-respuesta”

documental para favorecer la impresión *real* del suceso. Aún así, se insertan en algunas planos de personajes en otras localizaciones que se comunican por radio, no así escenas completas.

- ⇒ Las secuencias 42 y 43 reflejan la salida de los *humvees* de Mogadiscio en continuidad. El diseño de la secuencia se adapta a la focalización de McKnight y Hoot. La música y el ritmo de los planos subrayan el carácter emocional de éstas. Supone la primera muerte dentro del ejército norteamericano y esto altera emocionalmente a Hoot y McKnight al no haber sido capaces de evitarlo faltando a sus convicciones personales. Marca su arco dramático. La presencia de McKnight en la secuencia 43 se presenta por insertos, también la reacción de otros personajes que escuchan el fallecimiento de Pilla por radio.
- ⇒ Las secuencias 54 y 55 presentan en continuidad el primer tiroteo al que Eversmann y su pelotón hacen frente sin apoyo aéreo y la situación de Yurek, que ha de esconderse en una escuela separándose del resto. El tratamiento es documental y focalizado. Su planteamiento emocional lleva a que el espectador se sorprenda al mismo tiempo que los personajes con la irrupción de los milicianos y se acelere en consecuencia y que comprenda la determinación de Yurek, que sigue su propio criterio para huir.
- ⇒ En la secuencia 60 se suceden dos escenas en continuidad que reflejan el trayecto de Nelson y Twombly hacia la zona de impacto. En la segunda Twombly queda sordo. Se pretende la simpatía del espectador y que la secuencia le resulte cómica de modo que alivie su tensión anterior. También subraya que han de seguir su propio criterio al verse abandonados.
- ⇒ En la secuencia 64 Steele y Sanderson resuelven un tiroteo y se introducen en continuidad en el interior de un edificio. En este caso la focalización de Grimes es la que permite la lectura emocional de su enfrentamiento. Es un punto fundamental para la transformación dramática de Sanderson y Steele. También destaca que deben reaccionar rápido y esconderse.
- ⇒ En las secuencias 82 a 84 se presentan mediante continuidad directa los acontecimientos que conllevarán la muerte de Smith (el tiroteo y su operación médica). Esto equipara el tiempo del relato al del espectador, permitiéndole percibir el fragmento del mismo modo que Eversmann. Al ser éste el motivo dramático fundamental para comprender la transformación de Eversmann, su diseño se ha adecuado a que el espectador viva con él la cadena de acontecimientos. Sus emociones y focalización son lo que dirige el diseño gráfico y la estructura interna de estas secuencias. La presencia de la milicia únicamente se expresa mediante insertos y no mediante escenas completas.
- ⇒ Las secuencias 99 y 100 se presentan en continuidad directa. La visión de los personajes y su estado emocional guían la lectura del universo “irreal” que se da fuera y dentro del estadio. Permite valorar el contraste entre lo que dejaron en Mogadiscio o el campamento, y lo que encuentran al volver.

Los episodios informativos también se presentan en continuidad. En ellos el montaje se adecua a un esquema explicativo. Se insertan PC y PD que clarifican la exposición de información. No es demasiado relevante la focalización de los personajes ya que estas secuencias se toman mediante PDV omnisciente y la atención ha de dirigirse al diálogo.

- ⇒ Las secuencias 18 y 19 se suceden en continuidad. En ellas el montaje se adecua a la explicación de la misión y sus puntos débiles (respectivamente). Lo más relevante de la

secuencia 18 es que se insertan los PC de los protagonistas conforme se exprese su función en la misión o PD de los objetivos de la misma. Esto contribuye a que el espectador comprenda claramente cómo se desarrollará la acción bélica. El diálogo posterior entre McKnight y Harrell presenta su discurso sin recurrir a la reacción de sus interlocutores, del mismo modo que la explicación de Garrison se refleja en planos largos en la escena anterior.

- ⇒ Secuencias 45 y 46. Las escenas se vinculan por la sucesión de órdenes (Garrison, Steele y Eversmann respectivamente).
- ⇒ Secuencias 69 y 70. A la explicación de Cribbs (que sigue la misma estructura explicativa mediante insertos de PD de la secuencia 18) le sigue en continuidad una secuencia emocional que presenta la situación de Sanderson y Grimes. La continuidad se garantiza mediante el esquema de “pregunta-respuesta” ya que Cribbs hace alusión a Sanderson y se pasa a su posición. La focalización emocional de la secuencia 70 la realizan Grimes y Sanderson. Es un momento fundamental para el arco dramático de ambos.

El texto recurre en muy pocas ocasiones a la yuxtaposición simbólica. El fin es realizar un resumen poético de la situación para provocar la reflexión o emoción del espectador. Su esquema se subraya mediante el empleo del contrapunto o la supresión selectiva del sonido. La música guía su valoración. El PDV es fundamentalmente omnisciente, aunque se puede combinar con el focalizado.

- ⇒ La película se inicia mediante un prólogo que pretende la reflexión del espectador sobre la dura situación de Somalia. Para ello unos rótulos (sobre negro o sobreimpresionados a la imagen) relatan desapasionadamente lo que sucede en el país. Estos se yuxtaponen a imágenes que no guardan relación de continuidad entre sí y que sintetizan expresivamente los efectos de la información que se ofrece mediante los intertítulos. El hecho de que las imágenes no sólo sirvan al resumen informativo, sino que pretendan una lectura poética del espectador<sup>515</sup>, conlleva que el diseño de la secuencia pretenda que el espectador compadezca a aquellos con peor suerte que él. La colisión que se produce en el tono de sus elementos yuxtapuestos (rótulos periodísticos/imágenes poéticas) produce una reacción de desagrado en el espectador. Éste, acostumbrado a las imágenes de los resúmenes o colas informativas, no acusa en este caso la lectura rutinaria con la que valora las noticias que se dan en los telediarios. El montaje opta por planos muy largos, separados por cierres a negro, y con movimientos lentos y expresivos que desvelan poco a poco el motivo de la quietud de los personajes. La narración es supresiva, ya que el cuadro en el que se inicia cada movimiento no permite interpretarlo hasta que éste termina. Se construye la expectación durante los *travelling* laterales hasta que el último cuadro impacta emocionalmente en él. Los cierres a negro puntúan la secuencia de modo que disponga de cierto tiempo para recapacitar sobre las colisiones expresivas que se producen entre el primer cuadro del movimiento y el último. La coexistencia de lo periodístico y lo lírico consiguen aquello que no ocurre cuando el espectador observa estas mismas imágenes en el telediario. El diseño audiovisual de la secuencia consigue impactar emocionalmente en el espectador y crear una gran expectación de cara a presentar el título de la película. Éste irrumpe por corte apoyado por la percusión de un cambio en la música que acompañará a

---

<sup>515</sup> Se presentan ralentizadas, teñidas de azul y su sonido directo ha sido suprimido. Un lamento arábigo da continuidad a la secuencia y permite el énfasis emocional.



la siguiente secuencia. El espectador se predispone a la acción al interpretar el código musical y apreciar el cambio en el tono del film por la cesura que supone el contraste.

- ⇒ En la secuencia 78 la yuxtaposición expresiva se emplea para mostrar la crueldad de la milicia somalí. Mediante la yuxtaposición de planos documentales se sintetiza la agresividad de estos sobre Shughart y Durant. Los ralentizados y el recurso al sonido subjetivo y la música provocan el desagrado hacia la milicia y la compasión por los soldados norteamericanos. La estructura es supresiva hasta que su plano final resuelve la situación (el PG de la milicia manteando los cadáveres de Shughart y Gordon o el PG del miliciano que reclama a Durant como prisionero)
- ⇒ En la secuencia 96 existe una escena de *montage* en la que se yuxtaponen PD ralentizados y en los que el sonido se trata expresivamente para sintetizar el heroísmo de los soldados del cuarto pelotón y su sacrificio personal. La estructura es supresiva ya que mediante el mínimo tamaño de los planos se oculta la identidad de los soldados que se mantienen combatiendo, y la propia yuxtaposición selectiva impide apreciar si alguno ha caído. El PG final permite resolver la incógnita apreciándolos a todos vivos.

Estos esquemas estructurales dirigen la atención del espectador y le fuerzan a situarse en diversas actitudes durante el film: reflexión compasiva en las secuencias de yuxtaposición, identificación emocional o comprensión de información en las secuencias en continuidad, impresión colectiva, suspense, valoración ideológica o inmersión en las secuencias de montaje alterno. Cada una de estas estructuras llama a un determinado modo de lectura del espectador que facilita el control de su trayectoria emocional y le simplifica el seguimiento de la trama y su valoración.

El espectador, mediante los esquemas estructurales empleados, alterna entre su posición habitual (como observador) y entre aquella que participa en la acción mediante los personajes (compromiso emocional activo). Las estructuras empleadas en los episodios del film le dirigen generalmente a compartir las emociones o razonamientos de los personajes por el modo en el que se disponen los acontecimientos dentro del film o la selección cualitativa de los planos de cada secuencia. Al mismo tiempo, en ocasiones puntuales, se dan esquemas que pretenden un razonamiento o valoración más abstracta, colectiva, similar a la que el autor implícito obtendría al estructurar el conjunto de testimonios o fuentes periodísticas o militares en las que se basa el texto.

Los esquemas estructurales son el modo en el que el montaje dirige la comprensión del espectador, y la alteración de la fórmula clásica (entendiendo que es la estructura “realista” a la que el público está acostumbrado) logra la manipulación emocional o racional del espectador.

En el caso de *Black Hawk derribado* los esquemas estructurales son fundamentales para transmitir la veracidad de la reproducción fílmica ya que el espectador accede a una reproducción hiperrealista de los hechos. Por un lado reconstruye el proceso de un modo periodístico gracias a la recomposición temporal, y al mismo tiempo ésta viene determinada por la intención de equiparar sus emociones a las de los personajes y a la lectura del propio agente emisor. Su recién adquirido conocimiento de todos los aspectos del combate (los factuales y los emocionales) le hace asumir que la película es un relato fiel del acontecimiento real.

### B. Esquemas rítmicos

La película recurre a unos esquemas rítmicos cuya intención es alterar emocionalmente al espectador manipulando su velocidad de lectura de los planos. Su duración no se adecua a que el contenido del plano pueda apreciarse con claridad, sino que viene determinada por un motivo emocional o temático.

Como ya se ha podido apreciar, las colisiones cualitativas entre esquemas gráficos, los cambios constantes de PDV, la estructura fragmentada del relato y el modo en el que se organizan estos fragmentos mediante el montaje alterno, fuerzan al espectador a un gran “estrés” visual y cognitivo. Esto conduce a un alto nivel de tensión por la concentración que le exige la construcción del film. Con cada cambio, el espectador ha de adaptar su velocidad de lectura a la de la escritura del texto y esto facilita que abandone su propia perspectiva por la de aquéllos que se le impone.

En esta película el ritmo sigue las mismas premisas que todos los aspectos del film que se han analizado hasta el momento. Éste se adapta fundamentalmente a las emociones de los personajes para lograr la inmersión del espectador y que adquiera una sensación fiel de lo que es el combate. Debido a sus extremas circunstancias, el estado emocional de los personajes es cambiante, irregular, y del mismo modo se plantea el esquema rítmico de las secuencias focalizadas. La duración de los planos se adecua a su concentración, sorpresa, expectación, intriga, tristeza o miedo.

El elevado *tempo* con el que se presentan estas secuencias (en los combates la duración media de los planos es generalmente de 1 segundo) favorece que el visionado del film produzca una tensión paralela a la que sienten los protagonistas ante los numerosos estímulos de la acción bélica. El espectador, en muy poco tiempo, debe interpretar múltiples niveles de

decodificación a simultáneo (gráficos, estructurales, y como se verá posteriormente, temáticos) y esto implica que, si quiere participar del espectáculo, debe concentrarse en ello. De este modo la película consigue que el espectador abandone el *confort* y la consciencia de la posición de la butaca (el entorno real donde su vida tiene lugar) por el espacio y el tiempo cinematográficos.

Una película claramente fragmentada y expresiva, se convierte así en un universo real, donde la fragmentación se naturaliza por efecto de su adecuación a parámetros verosímiles (continuidad) y emocionales (la percepción de los personajes). El ritmo del film manifiesta la intención de reproducir el combate histórico mediante el hiperrealismo.

La película, marcada al mismo tiempo por la pretensión de resultar un relato veraz, presenta también secuencias donde los parámetros de sus esquemas gráficos o estructurales vienen dirigidos por una presentación omnisciente de los acontecimientos, donde las emociones particulares de los personajes no son aquello que los determina. En estas secuencias, un patrón rítmico externo es lo que marca la duración de los planos. El hecho de recurrir a esquemas ajenos al que se presenta como natural (el focalizado) provoca que el espectador detecte un cambio de estilo y con ello adopte una perspectiva de lectura diferente durante en el acto cinematográfico. En este caso el público trasciende la experiencia personal individualizada y recupera sus propias impresiones. Se le hace observar lo que sucede guiado por el cineasta, ya sea adecuando el la duración de los planos a un patrón rítmico regular<sup>516</sup> o adecuándolos al ritmo de una melodía que dota de *tono* al fragmento. En todo caso, en estas secuencias su diseño rítmico pretende subrayar la existencia de una determinada idea subyacente.

La experiencia fílmica del espectador resulta intensa ya que todos los recursos expresivos del film se adecuan a diferentes esquemas que ha de decodificar en muy poco tiempo. En tan sólo 1 minuto 23 segundos (duración media de las secuencias) debe recomponer la evolución y trascendencia dramática de cada acontecimiento dentro de la trama (presentada de forma fragmentada mediante el montaje alterno), y en el mismo periodo de tiempo debe acceder emocional y racionalmente a decodificar los esquemas gráficos, estructurales, rítmicos o temáticos que dotan a estos de unidad, haciendo del “caos” expresivo algo ordenado y legible según el “manual de estilo” empleado por el film.

---

<sup>516</sup> Esto resulta poco canónico al haberse adecuado tradicionalmente la duración de los planos a la del contenido que se presente.

El intenso ritmo estructural provocado por la colisión cualitativa entre planos y fragmentos ya era suficiente como para absorber al espectador al universo fílmico, pero el hecho de que al mismo tiempo vea manipulada su velocidad de lectura mediante esquemas rítmicos naturalizados o artificiosos (según las convenciones del film), le arrastra irremediabilmente a vivir virtualmente la acción anulando su percepción de las intenciones expresivas del relato. El espectador es “secuestrado” por el film durante 2 horas y media imponiéndole en cada secuencia un “pulso” ajeno al que bombea su propio corazón.

El esquema rítmico irregular focalizado es el más habitual. En estas secuencias la duración de los planos responde a la aceleración o deceleración nerviosa del personaje ante un acontecimiento. Éste aparece destacado en la secuencia por un cambio en el ritmo de ésta, ya sea por la brevedad o la larga duración del plano que lo presenta. Este contraste conlleva que el corte produzca un mayor impacto en el espectador (ya que debe acelerar o decelerar su velocidad de lectura en consecuencia). Así, su trayectoria es equivalente a la del personaje focalizador, quien se tensa (aceleración nerviosa) o concentra (deceleración) ante ese evento.

Estas secuencias (ya se presenten en continuidad o mediante una estructura de montaje alterno) presentan un esquema rítmico que varía la duración de sus planos conforme se aproxima el momento más tenso dramáticamente. Una vez presentado el clímax (el acontecimiento relevante) mediante el contraste en su duración respecto al que ha sido habitual en la secuencia, los planos vuelven a recuperar su longitud inicial. Esta estructura rítmica en tres tiempos resulta un esquema conocido para el espectador, quien ya está condicionado por su experiencia fílmica previa a responder emocionalmente a los cambios drásticos en el ritmo.

Este esquema se emplea de modo diferente en los diálogos y en las secuencias de acción.

Existen dos tipos de secuencias de diálogo que recurren a un esquema rítmico en el que sus planos presenten una duración irregular focalizada. Se emplea en los esquemas estructurales en continuidad que manifiestan la intención pragmática de forzar la valoración del espectador acerca de los temas del film o en los que se pretende su identificación con los personajes.

En los diálogos en los que la discusión entre dos personajes manifiesta su debate acerca de uno de los temas del film, los cortes se adecuan a la duración de las intervenciones de los personajes (los planos duran lo mismo que las frases). Éstas suelen presentar un ritmo regular en el caso de debates calmados. En el caso de enfrentamientos más pasionales suelen ser cada vez más breves o adelantarse la intervención verbal a la entrada de su imagen.

Cuando llega el momento en el que la tensión de uno de los personajes por lograr su objetivo comunicacional es máximo, su argumento se presenta mediante un plano muy largo que contrasta radicalmente con el ritmo estable o creciente anteriormente presentado<sup>517</sup>. El contraste en duración traduce el convencimiento del personaje en lo que expone y su concentración en su idea fundamental. Seguidamente, la secuencia recuperará su ritmo inicial para cerrarse la discusión. El esquema rítmico destaca así la idea fundamental en torno a la que gira la secuencia de modo que facilite la identificación del tema presentado. En estos diálogos las reacciones del interlocutor, más breves, son las que determinan el acierto o fracaso de la capacidad oratoria del personaje cuyo plano se haya mantenido más largo en la secuencia. De este modo se indica al espectador la valoración que debe hacer del argumento planteado.

- ⇒ En la secuencia 5 cuando Atto expresa su discurso en contra de la presencia norteamericana, sus PP se sostienen durante 25 y 10 segundos, siendo contestados por el general Garrison mediante insertos de 5 segundos. El diálogo protocolario que mantenían al principio de la secuencia (mediante un fragmento de planos de duración regular) se rompe. Esto se subraya mediante el contraste en esquemas gráficos (planos frontales y tomados con teleobjetivo) y el que se produce en la duración de los planos que recogen los argumentos de cada personaje. Estos permiten diferenciar su personalidad. La lentitud y la expresión poética de Atto denotan que su discurso es ensayado, político, y la brevedad y rotundidad de Garrison manifiestan su opinión apasionada al respecto. La idea fundamental de la discusión queda recogida en el plano más largo de la secuencia en donde se presenta el discurso de Atto, y a partir de ahí, el ritmo de los planos recupera progresivamente su velocidad y regularidad inicial. El esquema facilita la detección del motivo temático de la secuencia y los insertos de las reacciones de Garrison es lo que indica la valoración que el espectador debe hacer del mismo.
- ⇒ En el caso de la secuencia 87 el esquema es similar. En su presentación, Durant y su captor conversan en un fragmento de planos regulares donde los cortes vienen definidos por el final de sus intervenciones. Cuando su captor inicia su argumento, sus planos son llamativamente más largos que los anteriores, limitándose la presencia de Durant a breves insertos que fuerzan la valoración que el público debe hacer del discurso. El contraste en duración señala el tema de la secuencia.
- ⇒ Aunque no se trate de un diálogo, la mayor duración del plano en el que se aprecia en PD los cadáveres del prólogo provoca la repulsa del espectador. El ritmo señala así el argumento empleado por la narración onnisicente para convencer al espectador de la necesidad de la intervención norteamericana.

---

<sup>517</sup> En este momento suele introducirse el acompañamiento musical, cuya entrada señala todavía más la importancia de los argumentos que se recogen en el plano más largo de la secuencia y su ruptura con el *status quo* anterior.

Este esquema no sólo se limita a secuencias que justifican la acción militar, sino que se emplea en todos los diálogos en los que los protagonistas mantienen posiciones enfrentadas acerca del tema moral del film (“que nadie quede atrás”).

- ⇒ En la escena 14 los planos en los que Eversmann presenta su visión idealista de la labor humanitaria del ejército son los que reciben una mayor duración. Inicialmente la secuencia presenta un ritmo creciente debido a su inicio en un largo plano de situación y su posterior adecuación rítmica a la duración de las múltiples intervenciones del grupo. En un punto en el que el ritmo de la conversación es ágil, Eversmann inicia un discurso que se refleja mediante planos de 6 segundos de duración, interrumpidos por insertos de reacción de sus interlocutores de tan sólo 1 segundo. De nuevo, el plano más largo refleja el tema del fragmento y los insertos la valoración que el espectador debe hacer del mismo.
- ⇒ Lo mismo sucede en la secuencia 19 cuando McKnight expone los argumentos por los cuales considera que la misión ha sido mal diseñada y su juicio acerca de la labor de sus superiores. Sus planos duran 7 segundos frente a los dos segundos de duración de las respuestas de sus interlocutores. En este caso se introducen insertos de reacción de Eversmann de 1 segundo que le identifican como narratario del discurso del coronel.
- ⇒ En la secuencia 66 el discurso de Struecker que pretende convencer a Thomas de retornar a la ciudad y así “cambiar las cosas”, se presenta en un único plano de 7 segundos. El fragmento anterior presenta el diálogo (frase a frase) mediante cortes de 1 solo segundo de duración. El contraste enfatiza en la trascendencia de la decisión de Thomas y señala el subtexto temático de la secuencia.
- ⇒ Del mismo modo, en la secuencia 86 el discurso de Garrison en el que exige la colaboración de la ONU presenta una duración ininterrumpida de 16 segundos. El fragmento anterior se presentaba mediante planos de una duración regular de 3 segundos en el que los cortes se realizaban frase a frase. La reacción de Cribbs (también de 3 segundos) puntúa el discurso indicando su importancia.

En todos estos casos el contraste rítmico (mediante la introducción de un plano muy largo seguido de insertos de reacción breves) señala que la posición ideológica y el apasionamiento de los personajes que protagonizan el diálogo son claramente opuestos. En el caso de los diálogos morales entre Eversmann y Hoot durante las secuencias 26 y 94 no se emplea este esquema por tratarse de un debate entre personajes que no se encuentran tan alejados ideológicamente. En estas secuencias la duración de los planos es regular (ya presentan el argumento de un personaje o su reacción). Sin embargo en la secuencia 104 el monólogo de Hoot se presenta mediante dos planos de 9 y 19 segundos cada uno. Los insertos de Eversmann de 2 segundos guían la valoración del espectador y la larga duración de los planos que recogen el monólogo transmiten el convencimiento del *delta* en sus principios morales (expone el cambio que debe realizar el espectador).

En los diálogos en los que los esquemas rítmicos irregulares focalizados pretenden caracterizar la relación emocional entre los personajes, el motivo de su conflicto también se señala mediante un plano considerablemente más largo que el resto. En este caso los planos de mayor duración atienden al efecto que las palabras tienen en los personajes. El que se dirija la atención a las emociones de un personaje en vez de adecuar los cortes al diálogo (que como ya se ha explicado es una tendencia en el diseño del film), produce un fuerte impacto dramático y logra la identificación del espectador con los sentimientos del personaje. Para ello se recurre a un PP de la reacción de éste o a planos semisubjetivos.

- ⇒ Así se pueden mencionar ejemplos como el diálogo en el que Eversmann debe asumir el mando del pelotón y la responsabilidad moral que conlleva (secuencia 16). En este caso el plano más largo del fragmento es el que se dedica a la reacción del sargento al escuchar que Beales debe volver a casa. El contraste señala su expectación por conocer el motivo de su reunión con Steele y se la transmite al espectador. Más adelante, cuando el capitán menciona el deber moral que tendrá que asumir el sargento, su discurso se presenta en un plano de 6 segundos que presenta la referencia de Eversmann. Sirve como focalizador de la secuencia (puesto que es un plano semisubjetivo) y su larga duración permite que el espectador comprenda la trascendencia emocional que el mandato tiene para el personaje. La larga duración de sus planos de escucha es lo que hace que el espectador se comprometa emocionalmente con él e identifique su conflicto personal.
- ⇒ Este esquema también se emplea en la secuencia 13 durante el enfrentamiento entre Steele y Sanderson. El diálogo picado inicial se detiene en el momento en el que el capitán de los *rangers* amenaza con no colaborar con los *deltas* de continuar con su actitud individualista e indisciplinada. En este caso el plano más largo corresponde con el plano de escucha de Sanderson (4 segundos) indicando que ha de valorarse negativamente la actitud de Steele ante la rivalidad tradicional entre *rangers* y *deltas*. Su discusión posterior en la secuencia 64 recurre a los planos largos de Sanderson y Steele para subrayar el momento en el que se produce su entendimiento. El plano de reacción de Sanderson que cierra la escena permite apreciar durante 4 segundos que se alegra de haber logrado un cambio en la actitud tradicional del capitán (el resto del fragmento presenta planos de 1 segundo salvo en los planos anteriormente mencionados).
- ⇒ La secuencia 93 es el fragmento en el que este esquema rítmico logra su mayor eficacia emocional. En los momentos previos a la muerte de Smith, éste realiza un largo discurso en el que solicita a Eversmann que comunique a sus padres que ha luchado honorablemente. Este plano de 18 segundos tomado desde el PDV de Eversmann (semisubjetivo) invita al espectador a compartir las emociones del sargento (absolutamente dominadas por el efecto de las palabras de Smith). Aunque se oculte la reacción de Eversmann, la entrada de la música sugiere su impacto emocional. Al final de la secuencia, con la muerte del soldado, el ritmo se hace cada vez más lento conforme se hace más difícil poder reanimarle. La secuencia termina en un plano de 8 segundos de Eversmann que muestra explícitamente su impotencia. El espectador ya participaba de este sentimiento desde que el contraste rítmico y el apoyo musical se lo sugirieron.

Las secuencias de acción con ritmo focalizado se caracterizan por presentar un clímax mediante una sucesión de planos extremadamente breves seguidos de uno de larga duración

(generalmente ralentizado y de gran tamaño). El contraste rítmico (así como gráfico) sorprende al espectador y le transmite la magnitud dramática del suceso.

El clímax viene precedido por un fragmento breve en el que el ritmo es creciente (se presentan cortes que se reducen progresivamente de 4 a 1 segundo). Esto construye la expectación del espectador. Aunque este fragmento introductorio predispone al espectador a acelerar su velocidad de lectura, el clímax rompe la progresión regular anterior de un modo brusco. El fuerte contraste provoca una reacción emocional intensa y la focalización emocional de uno o varios personajes equipara ésta a la de ellos. Posteriormente, la progresiva deceleración del ritmo le hace recuperar el equilibrio de tal modo que pueda asimilar lo que acaba de experimentar.

En el caso de las secuencias de combate este esquema rítmico se emplea en aquéllas en las que el ejército norteamericano no tiene el control de la situación.

⇒ Se aprecia por primera vez en la secuencia 37 en la que Blackburn cae desde el helicóptero. Tras un breve fragmento introductorio de cinco cortes, en el que se alterna entre la situación de la milicia que se dispone a apuntarles y la del interior del helicóptero, se genera una gran expectación (ya que el espectador anticipa las intenciones de la milicia). Los planos se van reduciendo en duración de 3 a 1 segundo hasta que el disparo del lanzagranadas acelera drásticamente el ritmo mediante una sucesión de planos de entre 7 y 15 fotogramas que detallan los efectos del mismo en el interior del helicóptero. Finalmente, el plano en el que se aprecia cómo Blackburn se precipita hacia el vacío se destaca como clímax dramático al presentar una duración de 2 segundos. El contraste sonoro (ya que se pasa de un tratamiento realista a uno expresivo) y el ralentizado de la imagen contribuyen a que el efecto emocional sea intenso. A partir de este punto los planos irán aumentando en duración para transmitir la angustia de Eversmann ante aquello que acaba de cambiar el curso de los acontecimientos.

⇒ El mismo esquema se reproduce en la secuencia 43 cuando los *humvees* tratan de evacuar a los heridos y prisioneros de Mogadiscio. Mediante un ritmo progresivamente más rápido, en el que se alternan planos de los disparos de la milicia y de la situación de los *humvees*, la sensación temporal se acelera construyéndose la expectación del público (pareja a la de los personajes). En esta secuencia se destacan dos disparos mediante una sucesión de planos en el que dos de ellos presentan una duración de siete fotogramas y el tercero presenta mediante un plano de mayor duración el efecto fatal del mismo. Así se presenta el estallido de dos milicianos frente a la cámara (resultando su efecto ciertamente impactante gracias al ralentizado y a la perspectiva frontal) y el que provoca la muerte de Pilla. En este caso, su efecto letal se traduce en una sucesión de cuatro planos de larga duración que inciden en la importancia dramática de su muerte. Este suceso se magnifica además mediante colisiones cualitativas gráficas, sonoras y el ralentizado de la imagen de un modo similar al momento de la caída de Blackburn. El desenlace de la escena presenta la sucesión de las reacciones de los protagonistas al escuchar la noticia de la muerte del soldado (guiando la lectura del espectador). Este fragmento final plasma en imágenes el “eco” emocional al clímax y construye una impresión colectiva del mismo.

⇒ El planteamiento rítmico de la secuencia 44 también responde a este esquema. Inicialmente se construye la expectación mediante el montaje alterno de la situación de la



milicia y la del interior del helicóptero. Los planos presentan una reducción de 4 a 2 segundos hasta que el clímax rompe bruscamente la progresión. El momento del disparo del lanzagranadas se presenta mediante una sucesión de planos de 10 fotogramas de media. En este caso, el espectador mantiene la esperanza de que el disparo no termine en tragedia ya que Wolcott parece recuperar el control de la nave y el ritmo de los planos recupera progresivamente su tempo anterior (se pasa de planos de 1 a 2 segundos). Sin embargo cuando confirma por radio que el helicóptero está cayendo el ritmo de la secuencia vuelve a acelerarse. El ritmo estructural se incrementa ya que se yuxtaponen imágenes de Wolcott, de las reacciones de otros personajes, sus planos subjetivos del suceso y planos tomados desde un PDV omnisciente. Su tensión se transmite al espectador mediante la reducción progresiva de la duración de los planos hasta que el helicóptero se estrelle contra el suelo (funciona como una “cuenta atrás” ya que se puede prever el desenlace). Este momento se presenta mediante un GPG estático de 5 segundos que contrasta con el dinamismo y la yuxtaposición de PD con la que se ha mostrado el momento de la colisión. La imagen se corresponde inicialmente con el PDV documental (tomada desde el helicóptero) pero un encadenado la identifica como la imagen que presenta el monitor de Garrison. El efecto emocional que el derribo del helicóptero tiene en el capitán se transmite al espectador. El mismo esquema se empleará durante el derribo del helicóptero de Durant.

- ⇒ Este esquema se emplea en algunos combates en los que el batallón de Eversmann<sup>518</sup>, el de Sanderson y Grimes<sup>519</sup> o el convoy de McKnight<sup>520</sup> no tienen el control de la situación. Estas secuencias son menos trascendentales para la misión pero suponen pasos fundamentales para la transformación dramática de los protagonistas. Aquí, los disparos de lanzagranadas que se realicen hacia ellos se muestran mediante un brusco contraste con la progresión rítmica anterior<sup>521</sup>. El resultado del disparo se presenta mediante una sucesión de planos de larga duración que colisionan también en su aspecto gráfico (están ralentizados, se produce un contraste sonoro y suelen presentar movimientos de cámara fluidos). En algunos casos ocultan el efecto del disparo con la finalidad de mantener en vilo al espectador (como en el caso de la muerte de Wex en la secuencia 59 o la tercera explosión vivida por Grimes en la secuencia 70). Los rescates de Busch y Durant en las secuencias 58 y 73 se presentan del mismo modo.
- ⇒ En otras secuencias la sorpresa producida por un disparo se resuelve mediante un único plano subjetivo de larga duración que obliga al espectador a compartir la valoración emocional o moral del personaje (como el que presenta el efecto del disparo del niño sobre su padre en la secuencia 55).

Otras acciones distintas al combate también recurren al contraste rítmico con el fin de caracterizar emocionalmente a los personajes ante aquello que han de realizar. Es el caso de las secuencias en las que se magnifican sus hazañas o sacrificios personales. En ellas la aceleración progresiva de los planos resulta acorde a su nerviosismo y, con el éxito o fracaso

---

<sup>518</sup> Secuencias 2, 47, 54, 55, 82

<sup>519</sup> secuencias 64A, 70 y 89

<sup>520</sup> secuencias 59, 72

<sup>521</sup> En el caso de la secuencia 2 lo que rompe bruscamente el ritmo creciente de la secuencia son los disparos de la milicia a los civiles.

de su acción, el ritmo se dilata de forma que apunte a la trascendencia dramática de la misma para el personaje o la trama.

- ⇒ Así en la secuencia 23 se puede apreciar cómo los planos que recogen la preparación de Grimes ante el combate se hacen progresivamente más cortos hasta que un soldado le indica que retire las chapas de protección de su chaleco (este plano dura 5 segundos cuando los planos se habían reducido a 1 segundo). Esta recomendación provoca que Grimes reaccione por primera vez con seguridad (ya que no piensa llevar a cabo lo que se le indica). Tras dos planos muy breves se presenta un plano de 5 segundos en el que Eversmann celebra su reacción con una broma. El plano contrasta además en angulación, tamaño y composición (ya que presenta nítidamente la bandera norteamericana al fondo y la reacción de Grimes se tomó en PP con teleobjetivo). El esquema gráfico y la duración del plano magnifican el comentario intrascendente de Eversmann, pero el contraste que supone con los cortes anteriores permite que el espectador pueda interpretarlo del mismo modo que Grimes: como un triunfo, ya que el soldado valora que, tras un episodio de inseguridad en sí mismo, su superior le dedique un momento de atención personal.
- ⇒ Lo mismo sucede en la secuencia 80. En ella el ritmo creciente de los planos transmite la expectación de Struecker y Hoot ante la dificultad de acceso por carretera a la zona de impacto. Tras su clímax (en el que Hoot solicita permiso para actuar individualmente) una serie de planos de larga duración presentan el éxito de la idea de Hoot al mostrar elípticamente su avance a pie por la ciudad.
- ⇒ En la secuencia 88 en la que se realiza la operación de Smith el ritmo se acelera progresivamente hacia los PD que muestran la intervención médica. A partir de su fracaso los planos se harán progresivamente más largos magnificando el impacto dramático de éste.
- ⇒ En la secuencia 90 este esquema sirve para que el espectador participe de la adrenalina de Eversmann (al ponerse en peligro para señalar la posición enemiga con la linterna) y magnificar su triunfo. Tras una sucesión de planos de 15 fotogramas de duración media se pasa a un PG ralentizado de cuatro segundos de duración que traducen el valor épico de la acción del protagonista. A partir de este punto se vuelve a acelerar el ritmo del fragmento debido al nerviosismo del personaje. Una vez resuelta la situación, un plano subjetivo de otros cuatro segundos presenta el éxito de los esfuerzos del protagonista al apreciarse desde el helicóptero la imagen de las linternas señalando la posición enemiga.

El esquema rítmico irregular focalizado en ocasiones no presenta colisiones tan llamativas resultando menos evidente su carácter expresivo. Algunas secuencias optan por un esquema rítmico irregular donde sus planos se reducen o aumentan en duración de modo lineal y progresivo.

- ⇒ Las que recurren a la aceleración pretenden generar expectación y favorecer que el espectador comparta la impresión de “cuenta atrás” de los personajes (como en el caso de la secuencia 32 que se inicia mediante planos de 3 segundos y finaliza mediante cortes de 1 segundo).
- ⇒ El caso contrario, donde la distribución rítmica de los planos es cada vez más lenta, anticipa un desenlace fatal. Esto sucede en las muertes de Shughart y Gordon en las secuencias 76 y 78. El ritmo cada vez más lento, los ralentizados y el contraste en el tratamiento sonoro traducen el agotamiento y la dificultad de mantener controlado el conflicto por la desigualdad de fuerzas entre los soldados norteamericanos y la milicia. Del mismo modo se

presenta la paliza a Durant. Mediante una yuxtaposición de planos cada vez más largos se induce al espectador a pensar que el personaje va a morir tras su tortura, pero en este caso una sorpresa apoyada por un cambio en la duración de los planos (más breves) resuelve de un modo imprevisible la situación. La deceleración progresiva de los planos en la escena 98 es lo que permite traducir el cansancio de los personajes y lo que induce al espectador a pensar que su huida no terminará bien.

También existen algunas secuencias en las que su ritmo se acelera y decelera progresivamente entorno a un clímax. Éste no suele ser un acontecimiento relevante, sino el punto de mayor interés emocional pese a no darse en un contexto dramático. Como ejemplo se puede citar la secuencia 8 en la que el ritmo decrece hacia el momento en el que se cruzan los helicópteros de Wolcott y Durant reflejando la adrenalina del momento y el entusiasmo de Blackburn (del que se presenta su reacción y plano subjetivo). Una vez superado el motivo del entusiasmo del novato el ritmo se relaja. Lo mismo sucede en la secuencia 83 durante la exploración médica de las heridas de Smith con el fin de que el espectador empatice con su dolor físico.

En una película donde la focalización emocional de los personajes tiene una importancia radical, las secuencias que presentan un ritmo estable se perciben como algo excepcional que se distingue del estilo habitual del film. Este esquema rítmico resulta más prosaico, descriptivo o informativo, en contraste con el ritmo expresivo que caracteriza a las secuencias ideológicas, emocionales o inmersivas. En las secuencias de ritmo estable su esquema permite al espectador más tiempo para apreciar e interpretar las colisiones gráficas o estructurales. Esto favorece el que el espectador las lea de modo desapasionado, desde el patio de butacas y no inmerso en la situación.

Los diálogos funcionales o informativos suelen presentar una duración similar entre sus planos con el fin de fijar la atención del espectador por igual en lo que se presenta en pantalla. Así se pueden citar los casos como la secuencia 9 en la que los planos de Blackburn y Grimes tienen la misma duración o los fragmentos de caracterización de Shughart y Wex de la secuencia 14. En ellas se pretende que el espectador estudie la relación entre los personajes, y no que padezca sus emociones. En la primera compara entre dos tipos de “novatos” y en las escenas de la secuencia 14 percibe que el motivo de las mismas es que aprecie que, aunque los soldados no expresen sus verdaderas emociones, sus compañeros son capaces de deducirlas por la fraternidad que les une. Las secuencias en las que Eversmann y Hoot debaten sobre el principio moral que debe guiar sus acciones se recurre al ritmo regular con el mismo propósito.

La idea es la comparación entre dos tipos de “soldado ideal” y que el espectador atienda fundamentalmente al diálogo que mantienen.

En las secuencias 18 y 28 en las que Garrison y McKnight respectivamente exponen la misión a sus hombres o la secuencia 69 en la que Cribbs resume la situación del conflicto la duración regular favorece el protagonismo de los monólogos informativos. Los insertos de reacción o los PD mantienen una duración similar con el resto de la secuencia para que el espectador pueda interpretar la relevancia de ciertos datos que se mencionan. Si el ritmo se acelera momentáneamente esto indica la tensión momentánea del personaje (en el caso de la puesta en marcha de los hombres de McKnight al final de la secuencia 28). En estas secuencias la imagen complementa la información expresada verbalmente y el ritmo no invita a la identificación emocional, sino a favorecer la comprensión argumental del espectador.

El ritmo estable facilita el que el público perciba que se pretende que atienda al diálogo, a lo factual, y que no distraiga su atención buscando un *motivo* emocional (por contraste con el esquema rítmico habitual). Pertenecen la mayoría al capítulo introductorio del film. Conforme la película avanza se abandona este patrón informativo o comparativo y el ritmo busca la inmersión del espectador.

Durante los episodios de combate este esquema rítmico regular reaparece en algunas ocasiones, pero su motivo no es favorecer la comprensión o el análisis del espectador, sino subrayar el objetivo de los esquemas estructurales que las articulan. Esto se emplea en las secuencias cuyo montaje alterno pretende construir una imagen colectiva del ejército o la milicia y en las secuencias en continuidad (elíptica o directa) en las que su estructura pretende que el espectador reflexione sobre los efectos del conflicto guiado por la focalización emocional de los personajes.

Las secuencias de combate que recurren a este esquema rítmico pretenden transmitir la superioridad militar del ejército americano<sup>522</sup>. En ellas los planos se suceden según un ritmo estable que remite al “mecanismo” de la máquina militar. Lo mismo sucede con aquéllas que presentan la organización de la milicia<sup>523</sup>. En estas secuencias el estado emocional de los personajes no se ve alterado por los acontecimientos y sus acciones responden a un protocolo

---

<sup>522</sup> Secuencia 35 (entrada de los *humvees* en la ciudad y aterrizaje del primer helicóptero) y escena 36 A (los deltas descienden del helicóptero )

<sup>523</sup> Secuencia 31 (la milicia se arma), 33 (la milicia se desplaza por la ciudad tomando posiciones y quemando neumáticos) o en el fragmento en el que el líder de la milicia se dirige a la posición desde la que disparará al helicóptero de Wolcott en la secuencia 34

militar aprendido<sup>524</sup>. Debido a esto los planos mantienen una duración regular: muestran pasos de la misión no hazañas personales<sup>525</sup>.

En algunas secuencias emocionales la sucesión regular de planos funciona como una enumeración. En la secuencia 79 McKnight contempla el elevado número de heridos y prisioneros que ha transportado al campamento. En esta secuencia, al no ser su protagonista un personaje emocional, el ritmo estable favorece el que el espectador realice un juicio de sus circunstancias junto a él. No se pretende su emoción, sino su razonamiento a partir de la enumeración de las consecuencias del combate. Lo mismo sucede en la secuencia de *montage* 96B. En ella se yuxtaponen PD focalizados por múltiples personajes anónimos. Al no estar identificados, el ritmo no se adapta a las emociones de estos sino que presenta un ritmo regular. La secuencia llama la atención sobre su esquema estructural (yuxtaposición expresiva) y esquemas gráficos; su ritmo regular acusa la intención del fragmento de componer una imagen colectiva de la capacidad de sacrificio del ejército americano. Su estructura y esquema rítmico traducen una idea por la redundancia de la enumeración de ejemplos del combate que la componen.

En algunas secuencias de combate su acompañamiento musical repite cíclicamente una misma melodía. Los planos de estas secuencias presentan un ritmo regular, pero algunos de sus cortes o las entradas de los personajes o vehículos se sincronizan con el ritmo de la música siguiendo un esquema métrico. La sincronización de los cortes o movimientos a la música permite subrayar la coordinación coreográfica del ejército norteamericano y transmiten su grandiosidad. El que los cambios de plano se adapten a los cambios de compás de una melodía repetitiva permite que el espectador anticipe o prevea los cortes que vendrán a continuación. Si se modifica el punto de corte de un plano sin que la música se vea alterada, el espectador se sobresaltará obteniéndose su tensión inmediata (esto ocurre en la secuencia 49 con la segunda explosión que vive Grimes en Mogadiscio).

⇒ En la secuencia 30, los cambios de localización o fase del despegue que se presentan por montaje alterno coinciden con un cambio de estrofa de la música o la introducción de un nuevo instrumento. Esto permite apreciar que los pasos del despegue se ejecutan ordenadamente y en el tiempo previsto. La coordinación de los distintos cuerpos permite apreciar la limpieza con la que ejecutan su protocolo.

---

<sup>524</sup> Aunque no se trate de un combate, en la escena 66B en la que los soldados se preparan meticulosamente para retornar a Mogadiscio el ritmo regular subraya el que en esta ocasión están aplicando el protocolo rigurosamente (en contraste con su preparación insuficiente de la secuencia 23).

<sup>525</sup> En la secuencia 90, exceptuando el momento de las explosiones, el ritmo se mantiene regular en los planos que muestran el sigiloso ataque de los deltas con el fin de transmitir su profesionalidad y conocimiento de tácticas militares eficaces.

- ⇒ En la secuencia 35 cuando los helicópteros comienzan su descenso mientras se vacían las calles de Mogadiscio, los planos que muestran la perspectiva trasera del helicóptero se sincronizan con la percusión. Esta perspectiva, que se había evitado anteriormente, y su aparición sincrónica con la música, llevan al espectador a sentir la adrenalina del aterrizaje, logran su inmersión. También traducen que éste se ha realizado con determinación.
- ⇒ En la secuencia 36 en las escenas en las que se aproxima el helicóptero de Eversmann a tierra y durante el descenso por cuerda de los *rangers*, muchos de los cortes también se adecuan a la percusión musical.
- ⇒ En la secuencia 49 con el despliegue del pelotón de Steele y Sanderson mientras toman posición ante el tiroteo que se les presenta, los cortes o los movimientos de los personajes se sincronizan a la música cada vez que se inicia una frase o se rigen por los cambios de compás. El momento en el que Grimes recibe su segunda explosión no se presenta en sincronía con la música, ya que en este punto falla el protocolo. Esta ruptura del esquema métrico sorprende al espectador tanto como al personaje.
- ⇒ En la secuencia 70 la determinación de Grimes y su coraje se destaca haciendo coincidir los cortes de imagen con la percusión musical.

Una vez descritos los esquemas rítmicos de montaje presentes en el film, se hace necesario atender a la contribución de la música y el tratamiento sonoro a la sensación rítmica del espectador, ya que el montaje musical también contribuye a acelerar o decelerar la progresión temporal del film.

La repetición de temas musicales y los contrastes entre piezas (ya que muchas se suceden sin momento de pausa) o entre momentos con acompañamiento musical y otros en silencio, agilizan el ritmo general del film contribuyendo a la tensión del espectador<sup>526</sup> y favorecen la continuidad de la fragmentación del montaje. Unifican emocionalmente planos o escenas yuxtapuestas acelerando la sensación temporal del film.

Los efectos de sonido diegéticos o extradiegéticos en ocasiones puntúan frases, planos o fragmentos para marcar una cesura y organizar la experiencia continuada del film. Esta técnica permite a su vez subrayar las ideas fundamentales o la valoración que ha de hacerse de la secuencia. El recurso diegético fundamental para puntuar los momentos más dramáticos de una secuencia son los disparos de la milicia. Como ejemplo, la secuencia 59 termina con un disparo aislado de la milicia indicando su control de la situación (parece que el miliciano quiere expresar “y punto”). La repetición de un mismo sonido según un patrón determinado al inicio de una secuencia genera expectación ya que estos actúan como “cuenta atrás”.

---

<sup>526</sup> En el siguiente apartado se profundizará sobre esta cuestión

- ⇒ Los cierres de las puertas de los *humvees* se hacen coincidir con los cambios de plano en la secuencia 43 para señalar su mayor ritmo respecto de la anterior escena y anticipar el combate y la tensión que se producirán a continuación.
- ⇒ En la secuencia 95, antes de que Eversmann inicie su carrera bajo las balas de la milicia, los soldados cuentan “1, 2 y 3”. Ambos momentos se subrayan por la sincronización de los cortes de imagen al patrón sonoro.

#### 6.1.10. Esquemas que señalan los motivos temáticos del film

En esta película los temas que articula su mensaje son generalmente expresados por los personajes en los diálogos. En el apartado anterior dedicado al estudio de los esquemas de montaje se ha señalado cómo el texto acusa la importancia del testimonio de los personajes mediante una mayor duración del plano en el que éste se articula y la entrada de la música (o colisiones en PDV, perspectiva o angulación). Además se han enumerado diversos modos de montaje que obligan a la reflexión del espectador (el esquema de yuxtaposición) o aquéllos en los que se dirige la observación del espectador hacia una visión favorable del funcionamiento de las Fuerzas Armadas norteamericanas (esquema de ritmo regular y métrico).

Pero el modo en el que la película señala más claramente el tema o idea que subyace a los acontecimientos es su acompañamiento musical. Además de servir como vehículo de continuidad a un diseño de imagen que acusa su elevado nivel de fragmentación (por el tratamiento heterogéneo de los planos de las secuencias de acción, o el montaje regido por motivos emocionales que acusa la presencia de los cortes o que recurre constantemente a la estructura de montaje alterno) y de contribuir por su continua presencia o los contrastes entre melodías al ritmo de la película, la repetición o variación de piezas musicales a lo largo del film, junto con los esquemas de montaje descritos, relaciona secuencias separadas en el tiempo con los mismos temas o ideas.

La música o el uso expresivo del sonido, por su propia naturaleza simbólica, sugieren los temas del film y hacen menos evidente el comentario del cineasta. Éste, cuya intención ha sido siempre que no se perciba su acción autoral sino que el texto se perciba como una reproducción fiel, manifiesta el mensaje del film por boca de sus protagonistas y al mismo tiempo su diseño de planificación, montaje y sonido le permiten, que por redundancia con el guión, éste produzca un mayor efecto emocional. Los esquemas de montaje introducen ideas nuevas o sugieren conclusiones colectivas de la suma de tramas individuales. La música o el sonido subrayan aquello que resulta fundamental al film y relacionan diferentes hechos con temas recurrentes para que la comunicación de estos resulte más clara y eficaz.

Las técnicas empleadas por el diseño musical para sugerir el mensaje del film al espectador son la repetición (rima consonante), la variación (rima asonante) y el contraste (colisión entre sonidos o entre sonido e imagen)<sup>527</sup>.

La música en *Black Hawk derribado* adquiere una función narrativa. La repetición de ciertas piezas musicales, a modo de *rima consonante*, las interrelaciona entre sí y facilita su lectura por funcionar como esquemas temáticos. Los *leitmotiv* agrupan diferentes acontecimientos del relato con los cuatro temas representados por el film:

1. La desesperada situación en Somalia debida a la hambruna y el control de la milicia (justificación de la intervención norteamericana)
2. La capacidad militar norteamericana y la adecuación de sus protocolos de actuación (legitimidad de la intervención e importancia de la misión)
3. El principio moral que califica la acción militar como heroica ( “no dejar a nadie atrás” )
4. Las consecuencias indeseadas que puede conllevar la acción militar (la muerte de buenos soldados).

Así se pueden identificar lamentos en tonalidad arábica<sup>528</sup> para las secuencias que reflejan el primer tema<sup>529</sup> y una melodía rock combinada con instrumentos árabes<sup>530</sup> para las secuencias de la milicia o para aquellas escenas en las que la milicia tiene el control de la situación<sup>531</sup>.

El segundo tema se presenta mediante varios temas musicales.

⇒ En las secuencias protagonizadas por Garrison una base de redobles militares de tambor puntúan su discurso con el fin de presentarlo de forma clara y caracterizar la tensión del militar<sup>532</sup>. En una ocasión la rivalidad tradicional entre *rangers* y *deltas* y las cuestiones de la cadena de mando se acompañan del mismo apoyo musical<sup>533</sup>. También se incluyen en los planos de Hoot durante su ataque sorpresa en la secuencia 90 subrayando la determinación

---

<sup>527</sup> A esto último ya se ha hecho mención en el apartado 6.1.9.1 B, yuxtaposición, contrapunto sonoro y tratamiento expresivo del sonido.

<sup>528</sup> “Hunger” parte 1.

<sup>529</sup> En el prólogo, las secuencias de transición o la secuencia 105

<sup>530</sup> “Hunger” parte 2

<sup>531</sup> secuencias 17, 24, 27 (representan el miedo del espía a la milicia que patrulla por las calles), secuencias 31 (la milicia se prepara ante la llegada de los helicópteros), 44 (la milicia dispara al black hawk de Wolcott), 54 y 55 (la milicia rodea a Yurek en la escuela), 63 (la milicia derriba el helicóptero de Durant), 65 (la milicia se dirige a por Durant) y 98 (la milicia persigue a los protagonistas hasta que dejan la ciudad).

<sup>532</sup> Secuencias 18 y 19 (explicación de la misión y quejas de McKnight), 45 (se ordena que todos los hombres acudan a asegurar la zona de impacto), 69 (Cribbs resume situación a Garrison).

<sup>533</sup> Secuencia 64 (discusión por el mando entre Steele y Sanderson).



del personaje y su profesionalidad. El temor de los personajes conforme la misión se tuerce también se señala de este modo. En la secuencia 44 el momento en el que Garrison es consciente de los problemas de Scott coincide con la irrupción de un redoble de caja. Cuando Durant es consciente de que Gordon, Shughart y él están solos ante la multitud de milicianos que se aproxima a ellos también se señala así en la secuencia 73. El momento en el que el líder de la milicia es consciente de que el ejército americano se aproxima se puntúa así al final de la secuencia 30. El momento en el que Eversmann comprende el mandato de Hoot en la secuencia 26 también se subraya mediante un redoble militar.

⇒ La capacidad militar del ejército norteamericano para llevar a cabo la misión se presenta mediante secuencias acompañadas de varias posibles melodías: un nuevo rock de tonalidad arábica<sup>534</sup> para presentar la invasión desde el aire<sup>535</sup>, un acompañamiento de cuerdas y percusión<sup>536</sup> que acompañan los despliegues de tropas por Mogadiscio tras los cambios de misión<sup>537</sup> y una línea de bajo y percusión<sup>538</sup> que añade tensión a los combates más intensos o a los cambios inesperados de misión por la extrema situación de gravedad que se vive en tierra<sup>539</sup>.

El principio moral que guía a los personajes es el más repetido del film siendo éste su tema más importante. Se trata de una melodía triste de tipo irlandés<sup>540</sup>. Esta pieza musical presenta variaciones en función del tipo de instrumentos que la interpretan. Su empleo como *rima asonante* permite matizar el tono con el que se alude al tema moral fundamental del film.

⇒ Cuando los personajes llevan a cabo una proeza para “no dejar a nadie atrás”<sup>541</sup> el tema adquiere un tono épico gracias a la interpretación sinfónica

⇒ En situaciones diferentes al combate en las que o bien se puede cumplir el mandato moral o bien se hace imposible cumplir éste (por la muerte de un compañero) el *leitmotiv* principal se interpreta mediante un piano, gaita o violín<sup>542</sup>.

---

<sup>534</sup> Segunda parte de “Chant”

<sup>535</sup> Secuencias 33, 34, 35 y 36 (los helicópteros sobrevuelan Mogadiscio y los deltas descienden), 76 (Gordon y Shughart descienden a la zona de impacto de Durant)

<sup>536</sup> “Synchronotone”

<sup>537</sup> Secuencia 28 (McKnight prepara a su batallón para la misión), 46, 47 y 48 (rangers, deltas y humvees redefinen su estrategia para cumplir la nueva misión: asegurar la zona de impacto)

<sup>538</sup> “Tribal war”

<sup>539</sup> Secuencias 38, 39, 40, 41 y 42 (reacción tras caída de Blackburn), 49, 50 y 51 (Steele, Sanderson y McKnight cumplen la orden de partir hacia la zona de impacto), 61 (difícil evacuación de Busch), 71 y 72 (Gordon y Shughart obtienen permiso para asegurar a Durant mientras McKnight trata de abrirse paso por Mogadiscio cuando le hieren), 77 (Garrison ordena pedir ayuda a la ONU), 95 (último combate desde helicópteros y solución de Eversmann)

<sup>540</sup> “No man left behind”

<sup>541</sup> Secuencia 43 (muerte de Pilla y acción heroica de Hoot), 66 (el convoy de Struecker volverá a la ciudad), 73 (Gordon y Shughart rescatan a Durant), 95 (Eversmann lanza linterna al enemigo que permite finalizar el combate)

<sup>542</sup> secuencia 25 (Shughart llama a su mujer), 26 (Hoot aconseja a Eversmann que mantenga a sus hombres con vida), 57 (los cuerpos de Pilla y Blackburn llegan al campamento), 57 (muerte de Wex), 88 (la operación de Smith no

Por último, el cuarto tema del film se destaca mediante una triste melodía de cuerdas<sup>543</sup>. Se da en secuencias dedicadas a mostrar la impresión emocional del colectivo ante la muerte de un compañero o ante un acontecimiento que pueda conllevar su propio fallecimiento<sup>544</sup>

La música no sólo adquiere un uso temático, sino que contribuye a la inmersión e identificación emocional con los protagonistas (o con el conjunto, afectado por el mismo estado de ánimo). Para distinguir la finalidad de estas piezas musicales de los *leitmotiv* anteriormente enumerados, se recurre a extrañas composiciones a partir de efectos sonoros extradiegéticos o a piezas populares. Éstas, frente a la repetición o variación de las piezas musicales que señalan los *leitmotiv*, únicamente se emplean una vez en la película.

Cuando la película quiere destacar el protagonismo de las emociones de los protagonistas sin que las secuencias se vinculen con los temas ideológicos del film, se recurre a extrañas composiciones esporádicas. La diferencia de estilo en la música supone un contraste (puesto que en lugar de *leitmotiv* instrumentales se recurre a piezas de estilo contemporáneo compuestas por atmósferas y efectos de sonido expresivos). Su finalidad resulta además evidente porque las secuencias que presentan un acompañamiento musical subjetivo recurren a esquemas gráficos expresivos (ralentizados, teleobjetivo, PDV focalizado, etc.), a esquemas rítmicos irregulares (emocionales) y a estructuras en las que la narración se construye exclusivamente mediante las colisiones cualitativas del montaje por no existir diálogo.

- ⇒ Una, compuesta a partir de efectos sonoros tales como sonidos de ballenas, el sonido de las aspas del helicóptero o sonidos silbantes<sup>545</sup>, acompaña la secuencia 32 cuando los protagonistas sobrevuelan el océano minutos antes de llegar a Mogadiscio. Subraya el miedo y la expectación de los soldados ante lo desconocido (particularizando como siempre en Eversmann).
- ⇒ En la secuencia 59 se escucha una percusión que recuerda a la de los rituales africanos que buscan el trance. En ella un soldado coge una mano cercenada y McKnight queda en shock por la horrible muerte de Wex (con medio cuerpo desintegrado) resultando adecuada a la cruenta experiencia de los personajes en tierras africanas.

---

sale bien), 93 (muerte de Smith), 103 (Garrison colabora en el hospital de campaña), 104 (Hoot vuelve a Mogadiscio porque aún quedan hombres allí)

<sup>543</sup> "Still"

<sup>544</sup> Secuencia 38 (primera vez que se ve a Blackburn inconsciente tras su caída), 75 (el cuarto pelotón deberá esperar a la vuelta de McKnight), 78 (Durant está a punto de morir en una paliza que interrumpe su secuestrador), 100 (entrada de protagonistas al estadio, visión de los cadáveres y heridos), 103 (Steele aprecia la gravedad de Ruiz, quien finalmente morirá –según los rótulos finales-).

<sup>545</sup> "Chant" primera parte.

⇒ En la secuencia 70 una melodía industrial, compuesta por unos golpes metálicos sordos, subrayan el “renacimiento” de Grimes en la secuencia 70. Esta elección sonora y el PD del ojo de Grimes que se abre sincrónicamente con los golpes musicales permiten que el suceso recuerde a la vuelta a la vida de un cyborg o robot (Terminator, Robocop, etc.).

Para caracterizar el estado emocional de los personajes o sus acciones también se incluyen canciones populares. En esta caso la letra o ciertas características de la pieza musical indican cómo han de leerse las secuencias.

⇒ “Barra barra” de Rachid Taha, que acompaña la secuencia 4 en la que se detiene a Atto, recuerda al tema “Bad Boys” que suena en la cabecera del programa de televisión estadounidense *Cops*. La similitud entre ambos temas sugiere que la eficacia de los deltas es equiparable a la de los valientes policías norteamericanos que retrata el programa de televisión.

⇒ “Suspicious minds” de Elvis Presley suena en las secuencias 7 y 8. Incluye en su letra una frase extrapolable a la situación de los soldados “hemos caído en una trampa y no podemos salir”. Ésa es la sensación de los personajes en Mogadiscio. El carácter humanitario de la misión no les ha permitido en la secuencia 2 proteger a los civiles del saqueo de la milicia. La música también sirve como vaticinio de lo que les ocurrirá a los personajes ya que más adelante no podrán salir de la ciudad. Además los temas musicales de Elvis Presley resultan típicamente americanos (años 50) y caracterizan adecuadamente los valores de los que se pretende dotar a los soldados.

⇒ “Jump around” de House of pain en la secuencia 21 indica la energía y las ganas de Smith por salir al combate

⇒ “Falling to pieces” en la secuencia 23 remite al estado de Grimes “que se cae a pedazos” al deber acudir al combate por primera vez en su vida.

⇒ “Voodoo Chile” de Jimmy Hendrix en la secuencia 30 sirve como patrón métrico. El sólo de guitarra eléctrica introductorio puntúa el mandato de Garrison “no dejamos a nadie atrás” y acompaña el vuelo de los helicópteros. Estas frases musicales, muy americanas, proyectan los principios de los protagonistas y su profesionalidad al conjunto de las Fuerzas Armadas estadounidenses. Cuando entra la letra, que menciona el vudú, el foco de atención se dirige a la milicia, asociándose el poder de ésta al del rito africano.

Existen muy pocas secuencias que basen su tratamiento sonoro en la ambientación del sonido directo. La ausencia de música señala la finalidad de las secuencias que presentan la situación de Nelson y Twombly (que sirven de transición humorística y relajan la tensión dramática) o en las que su especial dramatismo hace que se separen de anteriores melodías para concederle protagonismo. En este último caso lo normal es que las secuencias comiencen sin música y que ésta haga su entrada en su momento climático<sup>546</sup>.

---

<sup>546</sup> Secuencia 44 (derribo del helicóptero de Wolcott). En ella en el momento en el que el helicóptero es alcanzado por el misil desaparece la música para dar protagonismo a los sonidos propios del helicóptero (alarmas, motor, etc.). Esto permite la inmersión del espectador en la acción. En el momento en el que el helicóptero vuela sin control

El único episodio que no presenta acompañamiento musical alguno es el que presenta los acontecimientos que llevarán a Smith a resultar herido y las escenas que reflejen su agonía (secuencias 81 a 84). Inicialmente el silencio produce expectación pero conforme sucede la tragedia la falta de música contribuye a que se construya un compromiso directo con los personajes. Este fragmento, como ya se mencionó en el análisis estructural, pretende que el espectador empatice con Eversmann presentándole los sucesos en tiempo *fiel* (continuidad directa) y combinando su focalización con el PDV documental que presenta con gran nivel de detalle la operación de Smith. Sin música la secuencia resulta desgarradora, provoca el desagrado por lo sucedido y un inmediato compromiso emocional con el protagonista puesto que el suceso ha sido tratado de un modo documental y menos cinematográfico que otros. En este caso se presenta un drama humano concreto (el de Eversmann que está a punto de perder a un amigo) y no una imagen colectiva de lo que supone perder a un compañero en un combate.

En toda la película la música permite la conexión entre secuencias, relacionando los conflictos individuales y convirtiéndolos en una hazaña colectiva. En este punto, eliminar la música, permite apreciar el drama humano al que se enfrenta Eversmann. No se trata de un acontecimiento más de la reproducción del conflicto bélico (ya han muerto muchos soldados), sino que es el que determina la transformación heroica del personaje protagonista. La colisión con el resto de secuencias musicales es lo que permite apreciar su trascendencia para la historia<sup>547</sup>.

El montaje de *Black Hawk derribado* constituye la arquitectura emocional de la película. Su diseño expresivo y tendencioso recurre a las colisiones cualitativas entre planos, sonidos y fragmentos. Mediante la selección de elementos, su orden, duración y metáforas construidas por su vinculación o yuxtaposición de elementos define algo que no es posible expresar únicamente por las palabras de los personajes: la naturaleza del soldado.

---

comienza un redoble militar que acrecienta la expectación hacia lo que ya se prevé que ocurrirá: el helicóptero se va a estrellar en una localización que se presenta de antemano. La secuencia 73 recibe el mismo tratamiento musical. El momento en el que Durant aguanta la resistencia de la milicia se presenta sin música. Justo cuando los soldados Gordon y Shughart tocan tierra para protegerle comienza el tema épico moral del film “no dejamos a nadie atrás”. De este modo el acontecimiento resulta magnificado. El mismo tema, aunque interpretado por piano hará su aparición a mitad de la secuencia de la muerte de Smith (93) cuando éste lleve a cabo su monólogo.

<sup>547</sup> Otro punto fundamental para el arco dramático de Eversmann también se da sin acompañamiento musical: la caída de Blackburn.

Aunque la trama gira en torno a temas que se verbalizan mediante monólogos, es el montaje lo que logra absorber al espectador al universo ficcional e íntimo de los personajes. La enunciación focalizada y coral del relato, el recurso a esquemas estructurales y rítmicos según la finalidad de la secuencia, y el empleo recurrente de los temas musicales traducen las ideas que construyen su axiología y logran construir una imagen colectiva del ejército. Éste no es únicamente un conjunto de soldados, sino que se compone de personas con las que el espectador se compromete a un nivel particular. Además transmiten su lectura del hecho histórico. Sus contrastes rítmicos, su gran catálogo de recursos para acusar la fragmentación de la enunciación y sus continuos cambios de focalización y localización logran transmitir el estrés del combate de los protagonistas al espectador.

La continuidad musical que naturaliza la fragmentación, su focalización y el elevado ritmo emocional del relato logran que el público participe en el film conforme empieza la misión, y a partir de ese punto no alberga ninguna duda de que lo que está viviendo es exactamente la misma sensación que vivir una guerra (aunque sin sus “inconvenientes”). El montaje es responsable de lograr la inmersión del espectador de modo que no perciba el complejo sistema discursivo que se proyecta ante él. La repetición de esquemas gráficos, estructurales, rítmicos y temáticos-musicales- garantizan que en su aventura bélica no deje de comprender el argumento, los motivos de los personajes, sus emociones o las ideas principales que comparten. El realismo aumentado resultante es lo que puede llevar al espectador a modificar su sentimiento sobre el ejército o sobre el hecho real, y con ello, le invita a modificar su opinión sobre el tema presentado en los monólogos que orientan su reflexión.

La película, debido a su finalidad de documentar un hecho real, sólo ofrece como “moraleja” a su tema ideológico y moral las reflexiones personales de Hoot que acusan a los norteamericanos de no comprender a su ejército, las de Eversmann sobre lo que es verdaderamente “ser un héroe”, la transformación de Steele y la culpabilidad de Garrison.

Su montaje poético dirige al espectador a compartir los sentimientos de los “auténticos” protagonistas, y así el film logra que sus reflexiones o axiología tengan un efecto catártico en el espectador. Debido a que el hecho histórico en el que se basa fue considerado uno de los mayores fracasos militares contemporáneos, el espectador obtiene cierto sentimiento de culpa ante su prejuicio anterior. Una vez conoce las cualidades humanas de los hombres que estuvieron allí mantener la misma valoración ya no es del todo posible. El montaje y la planificación focalizados por sus emociones logran conducir al espectador a compartir la visión de los personajes. La eficacia comunicativa del diseño expresivo del discurso produce no sólo

un impacto emocional, sino indirectamente un cambio ideológico acerca de su visión de la guerra y de los hombres que integran el aparato militar.

La opción por el montaje y la planificación emocionales permite ampliar el público objetivo del film. Pese a sus diálogos ideológicos explícitos, su diseño como “atracción”, el valor de la experiencia, le permite escapar a la crítica ideológica de espectadores más críticos. Como ya se mencionó en el apartado 3.4, muchos de los comentarios en IMDB reflejan que algunos espectadores consideraban que la película era excesivamente propagandística –por sus diálogos explícitos y su modo de presentar al enemigo- pero que al mismo tiempo su diseño estilístico permitía disfrutar de su nivel de espectáculo. La película no sólo resultó un éxito de taquilla, sino que su montaje y tratamiento del sonido fueron premiados por la academia y continuó generando ingresos en forma de productos derivados<sup>548</sup>.

Su interés narrativo en lo factual (puesto que se trata de la reproducción de un acontecimiento real) es uno de los motivos por los que el montaje asume la responsabilidad de construir emocionalmente a los protagonistas y al colectivo militar. La película, como ya se explicó, pretende por encima de todo resultar un relato veraz del suceso en el que el cineasta únicamente hace evidente su trabajo como agente estructurador de las tramas que se desarrollan a simultáneo.

En esta cinta bélica lo narrativo actúa únicamente como contexto de las emociones construidas o enfatizadas por su planificación y montaje. Su tratamiento expresivo antepone la sensación a la reflexión o la comprensión. En este caso la “sensación de la guerra” es un fin en sí mismo que hay que comprender y racionalizar como “la verdadera guerra”. “Así” es la guerra y “así” son los hombres que la luchan.

---

<sup>548</sup> Su espectacularidad y grado de inmersión condujo a Novalogic a producir *Delta Force: Black Hawk Down* como videojuego para PC y consolas.

## 6.2. Conclusiones al microanálisis de las Secuencias 30-44: operación Irene

La misión de este episodio dentro de la macroestructura del film es presentar el primer punto de giro de la película y proporcionar al espectador su primer contacto con la acción bélica. Para destacarse respecto a lo anterior, su diseño narrativo y estilístico contrasta evidentemente con el del primer acto del film (secuencias 1 a 29).

El desarrollo de la presentación del contexto sociopolítico, las características de la misión y los rasgos de personalidad de los protagonistas durante el primer acto de la película se fundamenta en el diálogo, su montaje se desarrolla con respeto a la continuidad espacio-temporal, se adapta la duración de los planos a su contenido interno, y su diseño audiovisual responde a un tratamiento analítico (con algunas colisiones cualitativas entre sus planos o fragmentos que complementan lo expresado por los parlamentos o reacciones de los personajes)<sup>549</sup>. Además, la exposición selectiva de los acontecimientos del hecho real permite omitir en el cambio de secuencias los momentos débiles de la acción mediante elipsis indeterminadas.

El inicio de la operación Irene quiere destacarse de lo anterior. Se introduce mediante un fundido a blanco que hace evidente la cesura y se cierra con la repetición del título de la película (al final de la secuencia 44 se escucha por radio "Black hawk derribado"). Esto favorece que se perciba este segmento como un nuevo episodio dentro de la macroestructura del film y que adquiera una gran relevancia como punto de partida de sucesos posteriores. Su diseño narrativo y estilístico pretende que el espectador abandone su lugar de *confort* (desde donde observaba el desarrollo narrativo de la trama en el primer acto) y que experimente de modo hiperrealista la sensación de participar en el combate a partir de su identificación emocional y moral con los personajes.

Para ello el diálogo pasa a tener una importancia funcional y es menos explicativo: sirve para reconocer las fases de la misión en la que se encuentran los personajes, o para permitir el avance de la acción (órdenes). La planificación, el tratamiento sonoro y el montaje adquieren valor expresivo, ya que añaden o destacan el sentido emocional o temático de cada fragmento mediante el recurso a esquemas o colisiones cualitativas o plenas (yuxtaposición) que pretenden el compromiso con los protagonistas y el colectivo, y destacar su motivo emocional o temático. Para favorecer la inmersión, el tiempo se reproduce de modo fiel y el montaje

---

<sup>549</sup> Salvo en la secuencia 1 y el momento de la masacre de la milicia en la secuencia 2.

alterno a la situación de otro personaje evita los tiempos muertos de la narración sin hacer evidentes las elipsis.

Anteriormente, en las secuencias 8, 13 y 23 destinadas a presentar al colectivo militar, se combinaban varias situaciones dentro de una misma secuencia, pero en cada escena se planteaba una situación y se cerraba. Otras veían dividido su desarrollo en pequeños episodios de entre dos y cuatro secuencias<sup>550</sup>, pero en este episodio de combate la clausura se dilata durante 14 secuencias. Esto provoca un aumento de la intensidad emocional, ya que el cierre de la situación planteada originalmente en la secuencia 30 tarda 17 minutos en tener lugar. Su macroestructura obliga al espectador a esperar con ansiedad el desenlace de una operación que sospecha que no saldrá bien por su privilegiada visión de conjunto (sabe antes que los protagonistas lo que pretende hacer la milicia<sup>551</sup>). Además, se contagia del estado emocional de los personajes por su focalización de las secuencias que se combina con la narración omnisciente de tratamiento documental o el PDV del operador de guerra (con el fin de mantener el tono periodístico del film).

En este combate se presentan dos de los tres temas principales del film: El resultado de la operación Irene hace evidente que las operaciones militares han de diseñarse en función del conocimiento de las circunstancias del combate y de las cualidades de los hombres sobre el terreno y no en la dotación tecnológica. Pone de manifiesto que los oficiales se rigen por principios obsoletos y alejados de la realidad de la guerra contemporánea y también que son los soldados de “nueva generación”, ubicados sobre el terreno, los que se rigen por el principio moral que propone la axiología del film: se presenta por primera vez la necesidad de anteponer la supervivencia de los soldados a la consecución de los objetivos militares.

La estructura del episodio se dirige a subrayar sus motivos temáticos y a clarificar las fases de la operación en la que se encuentran sus protagonistas. Para ello recurre a cambios en el protagonismo de las secuencias (colectivo o por personajes), en el tratamiento estilístico

---

<sup>550</sup> Detención de Atto e interrogatorio –secuencias 3,4,5 y 6-, traslado de Blackburn y Hoot al campamento –secuencias 7,8,10 y 12-, presentación del espía local –secuencias 15 y 17- y señalización del edificio –secuencias 20, 24, 27 y 29-.

<sup>551</sup> A partir de las secuencias 30 y 31 el espectador padece temor por los protagonistas hasta la secuencia 33, ya que estos desconocen que la milicia se está preparando para recibirlos; en las secuencias 37, 43 y 44 el público sabe que la milicia se dispone a atacar sin que los protagonistas puedan preverlo.



general de las secuencias que componen un acto, y también entre las escenas que dividen en partes los actos.

⇒ El primero (secuencias 30-36) presenta la superioridad táctica del bando norteamericano por su gran dotación de helicópteros y *humvees*, y su coordinación y perfecta ejecución de los protocolos militares. Al mismo tiempo se presentan las intenciones y la organización de la respuesta de la milicia y las dudas de los soldados menos experimentados que se dirigen al enfrentamiento (en particular las de Eversmann, inseguro de ser capaz de cumplir el mandato de los *rangers*: mantener con vida a sus hombres). El protagonismo de la secuencia es colectivo (aunque Eversmann se destaque entre el conjunto). Las fases del trayecto de los norteamericanos y el recurso a contrastes estilísticos que acusan su diferente finalidad permite dividir este acto en tres partes (a partir de la variación de sus esquemas estructurales, rítmicos y tipo de colisiones empleadas):

- Parte 1. Secuencias 30 y 31. Preparación del bando norteamericano y de la milicia. Sensación y desarrollo colectivo de las operaciones militares previas al ataque.
- Parte 2. Secuencias 32-34. Tensión de Eversmann y los novatos durante el trayecto a Mogadiscio y determinación de los *deltas*. Toma de conciencia de que han perdido el “factor sorpresa”. Atención a estado emocional particular de los novatos que por equiparación componen una imagen colectiva de su temor ante la llegada a Mogadiscio.
- Parte 3. Secuencias 35 y 36. Aterrizaje y llegada de los *humvees*. Despliegue de *deltas*, detención de líderes de la milicia. Inicio del descenso de los *rangers*. Sensación y desarrollo colectivo del inicio de la operación.

⇒ El segundo (secuencias 37-43) se orienta a destacar la importancia de anteponer al éxito de la misión el principio moral de socorrer al semejante (“no dejar a nadie atrás”, en este caso a Blackburn o vengar la muerte de Pilla). En él la trama de la misión y el colectivo pierden protagonismo a favor de los acontecimientos que traducen el tema moral de film y que desarrollan los protagonistas a nivel particular. Se recurre a esquemas estructurales y rítmicos, así como colisiones cualitativas de diferente tipo a las del primer acto en las secuencias dedicadas al tema moral. El acto se divide en tres partes divididas por secuencias de transición (éstas recuperan el tratamiento del primer acto y el protagonismo del colectivo). En cada parte uno de los protagonistas desarrolla el salvamento de Blackburn, así que el protagonismo de estos es que clarifica su división:

- Parte 1. Secuencias 37 y 38. Accidente de Blackburn y operaciones de Eversmann por socorrerle.
- Transición. Secuencia 39. Atención a la misión principal. Los *deltas* finalizan la detención de prisioneros y solicitan su traslado.
- Parte 2. Secuencia 40. McKnight se hace cargo del cuerpo de Blackburn.
- Transición. Secuencia 41. Eversmann vuelve a desempeñar la labor que le fue asignada en la misión principal (proteger el perímetro).
- Parte 3. Secuencias 42 y 43. McKnight solicita permiso para evacuar a Blackburn y Hoot y Struecker se responsabilizan de ello. En el trayecto muere el artillero Pilla.

- ⇒ Finalmente, las secuencias 43<sup>552</sup> y 44 se destinan a invertir la situación original. Los vehículos que inicialmente se destacaban como aquello que serviría para lograr el éxito de la misión resultan vulnerables en un espacio laberíntico dominado por el enemigo y que sirve a ocultarle<sup>553</sup>. Aunque la situación se presente protagonizada por el piloto del helicóptero, la sensación y la lectura de la tragedia se presentan a partir de la suma de reacciones particulares construyendo una imagen colectiva.
- ⇒ Las secuencias 36 y 43 sirven como “pinza” entre actos, ya que en ellas se cierra la trama a la que se hubiera dedicado el segmento al que pertenecen (actúan como clímax) y plantean la situación que dará pie al siguiente.

Los actos 1 y 3 plantean y cierran la trama principal de la operación Irene. Se presenta la superioridad militar norteamericana a partir del despliegue de sus vehículos, y en el acto final estos resultan ineficaces para proteger a los soldados sobre el terreno y garantizar así la viabilidad de la misión. Los actos que enmarcan el tema moral traducen la finalidad del episodio: el éxito de una operación no es posible si su diseño no contempla la dificultad de combatir en una localización “salvaje” y si no se dirige a minimizar la posibilidad de bajas norteamericanas. Esto también se sugiere a lo largo del segundo acto con acontecimientos como el disparo que lleva a la caída de Blackburn en la secuencia 37, el tiroteo al que se enfrenta Eversmann en la secuencia 38 y la explosión que padece Grimes en la secuencia 40 (todos los milicianos están escondidos en azoteas o esquinas de calles estrechas y sinuosas).

La difícil realidad del combate en tierra demuestra la verdad del argumento empleado por McKnight en la secuencia 19 para criticar la misión (Hoot y Eversmann tampoco parecían convencidos de su éxito en las secuencias 18 y 21 respectivamente). En la secuencia 19 McKnight establecía que la misión estaba mal diseñada ya que se basaba en el apoyo aéreo sin tener en cuenta la dificultad de actuación sobre el terreno (“la vida desde el aire es imprevisible, a ras de suelo es implacable”). Este episodio de combate confirma la verdad del argumento del coronel. En él se destaca el temor de los soldados que se dirigen al combate (secuencias 30, 32, 33 y 34) y su padecimiento de los aciertos de la milicia (secuencias 37, 40, 43 y 44) frente a la situación de los oficiales Garrison, Harrell y Mathews, responsables de su terrible situación, que observan su desarrollo desde una posición segura.

---

<sup>552</sup> Esta secuencia actúa como “pinza” entre actos, ya que su trama se orienta inicialmente al salvamento de Blackburn, pero termina actualizando el tema principal de la vulnerabilidad de desarrollar una operación sin conocimiento del terreno.

<sup>553</sup> El helicóptero que inicia la secuencia 30 despegando (Wolcott), será derribado en la secuencia 44 por el mismo líder de la milicia que fue informado del inicio de la operación en la escena inicial. Esto sugiere cierta circularidad en su estructura.

Desde el inicio del film (de título *Black hawk derribado*) el espectador conoce que una de las naves ha de caer durante el combate. Esto supone que todas las acciones anteriores tienen como finalidad dilatar la expectación hasta este punto. Pero el trágico suceso de la caída de Blackburn que da inicio al segundo acto y que lleva indirectamente a la muerte de Pilla en la 43 no sirve únicamente de “diversión”: logra el compromiso moral del espectador con el credo compartido por los soldados de a pie –no dejar a nadie atrás- (y en concreto con los protagonistas del fragmento central). Las muertes de Pilla y Wolcott le provocan un gran impacto emocional al contemplar junto a los protagonistas, impotente, cómo nadie puede hacer nada por evitar su trágico desenlace. Una vez el público comparte la tragedia de perder a un compañero a causa de una misión pobremente diseñada, es inevitable que valore el inicio de la operación Irene del mismo modo que pronosticaban McKnight o Hoot. En “la frontera” los parámetros de la guerra se redefinen y no pueden ser previstos *a priori*, y menos si se parte de un diseño estratégico apresurado por satisfacer a instancias políticas<sup>554</sup> y basado exclusivamente en la tecnología y el “factor sorpresa”<sup>555</sup>.

La focalización y el arco dramático de los protagonistas del episodio dirigen la trayectoria emocional del espectador y le llevan a compartir la visión moral que de él manejan McKnight, Eversmann o Hoot y que esbozaron en las secuencias del acto introductorio del film anteriormente mencionadas.

El acto inicial (secuencias 30-36) presenta de modo ordenado las acciones de cada cuerpo (*deltas*, *rangers*, *humvees* y pilotos) según el plan previsto en la secuencia 18 y que conoce el espectador. La trama de la ejecución de la misión protagoniza el segmento. Destaca la dotación y profesionalidad del bando estadounidense a partir de la construcción de su imagen colectiva como un cuerpo coordinado, superior en su dotación militar y en la preparación de sus efectivos. El contraste con la improvisada respuesta inicial de la milicia lleva al espectador a compartir la seguridad de los oficiales en la victoria. Los oficiales Garrison, Harrell y Mathews creen dominar el “factor sorpresa” (en base a la información que les ha suministrado su servicio de inteligencia local<sup>556</sup>). Sin embargo, al final de la secuencia 30, el espectador descubre que, gracias a niños espía, es la milicia la que puede sorprender al bando protagonista, lo que favorece el suspense. Aunque el enemigo se anticipa a la llegada de los

---

<sup>554</sup> Secuencias 1, 6 y 18

<sup>555</sup> Secuencias 18 y 19

<sup>556</sup> No demasiado fiable como expresa Garrison en la secuencia 18.

norteamericanos, su resistencia no supone un problema para lograr el objetivo de la primera fase de la misión (capturar a sus líderes -secuencia 36-)<sup>557</sup>. La tensión del espectador se reduce al ver que la situación parece bajo el control del bando protagonista.

Pero además se construye una imagen emocional colectiva, ya que en este acto se yuxtaponen fragmentos que reproducen el estado de ánimo particular de Eversmann, Grimes y Blackburn (fundamentalmente) que llevan al espectador a percibir que comparten el mismo temor por el combate que se avecina. Es el primero al que se enfrentan en su vida, y su situación es idéntica a la del espectador medio, esto favorece su identificación con ellos y le invita a participar de las dudas de los soldados de a pie sobre el resultado de la misión (secuencias 30, 32, 33 y 34). Los fragmentos dedicados a describir su estado emocional en el primer acto permiten plantear el conflicto que tendrá lugar en la secuencia que da inicio al siguiente acto y que sirve como punto de giro.

El primer éxito de la milicia (la desestabilización del helicóptero de Wolcott) supone la alteración de la misión original para los protagonistas y el inicio del segundo acto del episodio. La trama principal y la construcción de una imagen colectiva profesional pierden protagonismo ya que las escenas se concentran en transmitir la experiencia particular de los personajes principales del episodio (Eversmann, McKnight y Hoot) y su urgencia por socorrer a Blackburn. El motivo temático del acto central (secuencias 37-43) es subrayar la moralidad de los protagonistas, que por extensión se amplía a todo el colectivo de soldados. Abandonan la misión principal por honrar el mandato que les encomendó Garrison en la secuencia 30: “no abandonamos a nadie” (que se identifica con socorrer a Blackburn).

En el acto central lo prioritario es transmitir el impacto emocional que el accidente de Blackburn tiene en los personajes<sup>558</sup> y presentar los intentos de resolver la situación según su propio criterio, que antepone el salvamento del herido a su propia seguridad<sup>559</sup> o a la de sus hombres<sup>560</sup>. Se pretende que el espectador se identifique a nivel particular con los

---

<sup>557</sup> En la secuencia 31 se presenta a la milicia como una guerrilla preparada para el combate a nivel armamentístico pero con una coordinación caótica. Su opción por quemar neumáticos para impedir la visibilidad de los helicópteros (secuencias 33 y 34) no suponen una estrategia eficaz para impedir el ataque.

<sup>558</sup> Secuencias 37 y 38 –Eversmann-, 40 y 41 –McKnight-, 42 –Hoot y Struecker-

<sup>559</sup> Eversmann se expone a ser tiroteado al descender del helicóptero tras la caída en la secuencia 37 y Hoot se ofrece a proteger el *humvee* que lo llevará al campamento en la secuencia 42.

<sup>560</sup> En la secuencia 38 Eversmann ordena que todo su pelotón abandone su posición para acudir a la localización de los *humvees* a pie (transportándolo en una camilla). En la secuencia 41 McKnight ordena que se ponga en marcha el convoy para llevarlo al campamento cuanto antes, y en la 42 encarga la tarea a Struecker y Hoot.

protagonistas y que padezca de modo vicario su primer y trágico contacto con “la frontera”. Estos tres personajes comparten a lo largo de estas secuencias la sensación de haber fallado al credo moral del cuerpo y se sienten culpables por ello. Estas secuencias permiten su caracterización íntima, ya que permiten ver explícitamente las emociones que normalmente ocultan por las convenciones militares<sup>561</sup>: en “la frontera” se presenta su verdadera identidad y actúan siguiendo su propio criterio. Su focalización de los trágicos acontecimientos y su opción por proceder a honrar el mandato moral durante este episodio dan muestra de la catarsis que supondrá para ellos el enfrentamiento violento con el “otro” a lo largo de la película.

A partir de la cadena de acciones de Eversmann, McKnight y Hoot (que van recibiendo sucesivamente la misión de cumplir el mandato moral cuando se hacen responsables del cuerpo de Blackburn) el acto define al colectivo de soldados de “nueva generación” a un nivel humano. El acto anterior incidía fundamentalmente en caracterizar al colectivo a nivel profesional, aunque se particularizara en el temor de los novatos.

El segundo acto del episodio se divide en tres partes según el personaje que protagonice y focalice el desarrollo de la trama que traduce el tema moral, ya que la misión original únicamente actúa como contexto a ésta y no permite su organización por fases como en el caso del anterior acto.

- ⇒ La primera parte del segundo acto es protagonizada y focalizada por Eversmann. Con el inicio del segundo acto se activa su conflicto interior. Éste es su responsabilidad de asegurar con su liderazgo la supervivencia de sus hombres. Recibe este mandato en la secuencia 30 cuando Garrison recuerda el credo de los *rangers* y su inseguridad se subraya en la secuencia 32. A partir de la secuencia 37 con la caída de Blackburn cae por la escotilla del helicóptero al efectuar una maniobra de emergencia se modifica el curso de la trama (la misión) y se introduce un nuevo motivo que supera en protagonismo al anterior durante el acto central: el tema moral. Eversmann se culpa del fatal destino de su compañero y debe anteponer el principio moral de cuidar del semejante al desarrollo de la misión (secuencias 37 y 38). En la secuencia 39 se presenta en paralelo la acción de los *deltas*, aún concentrados en el desarrollo de la misión principal. Sirve como transición al cambio de protagonista y permite apreciar el contraste entre el estado de ánimo de los tripulantes de los helicópteros que se disponen a apoyar su acción y la que existe sobre el terreno.
- ⇒ Una vez el sargento ha realizado aquello que estaba en su mano para socorrer al herido, el testigo pasa a McKnight. En la secuencia 40 se hace cargo del traslado del herido (lo cual altera su tarea inicial) y queda muy afectado emocionalmente. Seguidamente se muestra a Eversmann en la secuencia 41 concentrado en proteger el perímetro. Como en el caso de la secuencia 39, una escena dedicada a la labor original de un pelotón sirve como transición al cambio de protagonista y como recordatorio de las duras condiciones del combate en tierra frente a la calma de aquellos que lo hacen desde el aire. En la secuencia 41 Eversmann se quema por efecto de los casquillos que desprende una ametralladora desde

---

<sup>561</sup> Algo que en el primer acto se sugería pero no se llegaba a mostrar (secuencias 2, 14, 16, 18, 22, 23, 25, 26 y 28).

un helicóptero. Aunque las aeronaves sirven a su protección, los cuerpos de tierra sufren las consecuencias de la acción desde el aire.

⇒ En la secuencia 42 McKnight toma la decisión de hacer partir al convoy y encarga a Struecker y Hoot la responsabilidad de cumplir el mandato moral. Estos serán quienes vivan en primera persona en la secuencia 43 el fatal e inesperado desenlace del accidente de Blackburn: la muerte del soldado Pilla. Hoot asume la tarea del soldado fallecido. Su acción no le presenta únicamente como el soldado eficaz y frío de las secuencias 32, 35, 36, 39 y 42, sino que insinúa su dimensión humana. Hoot no se limita a proteger el convoy (que es su función militar) sino que acaba con los asesinos de su compañero. Esta acción es un modo de dar salida a la rabia que otros personajes padecen en silencio (McKnight y Struecker). Todos (Eversmann, McKnight y Hoot –Struecker tiene un tratamiento secundario-) son informados por radio de su muerte y se sienten indirectamente responsables de ello: su intento de salvar la vida del soldado accidentado ha conducido indirectamente al sacrificio de Pilla. Esta secuencia, con el *leitmotiv* musical “leave no man behind” (que nadie quede atrás), cierra la lectura moral y emocional del suceso de la caída de Blackburn y acusa a Garrison, Harrell y los helicópteros de la ineficacia del apoyo aéreo, introduciendo el tema de la trama principal de nuevo en el episodio. La secuencia 43 actúa así como “pinza” entre actos: cierra la trama moral del rescate de Blackburn y reintroduce la trama principal al acusar la ineficacia de la dotación técnica del ejército norteamericano (helicópteros de apoyo y *humvees*) en una ciudad laberíntica y dominada por el enemigo como es Mogadiscio (por su gran arsenal armamentístico, número de hombres y dominio del espacio).

Finalmente, el tercer acto consta únicamente de la secuencia 44. Con el derribo del helicóptero se cierra la trama principal y se demuestra el fracaso del plan original. Este suceso permite presentar, como en la secuencia anterior, los dos temas de la secuencia. El acontecimiento es un ejemplo de las consecuencias de una misión inadecuada a la realidad del combate en un territorio “salvaje”, y como en la secuencia anterior permite extender el tema moral a otro personaje: Garrison. Tras el fracaso de la misión el general ahora se siente algo culpable por su responsabilidad indirecta en el suceso. Estas dos últimas secuencias suponen el primer punto de inflexión de su arco dramático: Garrison, como responsable indirecto de su muerte, hereda el testigo de los protagonistas y hace honor al mandato moral modificando la misión para socorrer a los tripulantes de la nave abatida. Con el cambio de objetivo (“hay que sacarlos a todos de ahí” -secuencia 45-) empieza una nueva película.

La operación Irene transcurre con naturalidad gracias a la verosimilitud de su puesta en escena, a la continuidad física, musical y sonora, y a la reproducción fiel de su desarrollo temporal. Esto favorece la veracidad de la crónica periodística (formato en el que se inspira la estructura del film). Pero, para lograr la comprensión de su subtexto ideológico y moral, recurre a técnicas expresivas que pretenden la manipulación emocional del espectador y su compromiso

moral con los protagonistas. Su diseño de planificación, sonido y montaje busca un efecto emocional y racional en el espectador equivalente al que se produce en ellos a nivel individual, pero su tratamiento coral favorece que perciba que sus emociones o principios morales son compartidos por el colectivo desplegado en Mogadiscio. Esto favorece la reelaboración de la imagen pública del ejército norteamericano como un cuerpo que, además de ser muy profesional, es moral y humano.

El episodio obliga al público a seguir una situación compleja (por su gran número de situaciones paralelas) mediante un tratamiento expresivo que no siempre favorece la claridad expositiva o permite la interpretación de sus motivos temáticos. Su prioridad es reproducir no sólo el combate, sino la sensación de participar en él. El estrés de los soldados y su adrenalina se transmiten al espectador en forma de estímulos audiovisuales constantes y variados (se repiten muy pocas posiciones de cámara) y se emplea un ritmo muy intenso por la brevedad de sus secuencias y su elevado número de cortes (2 segundos de DMP). El objetivo es obligar al espectador a mantener una velocidad de lectura muy alta, de tal modo que su tensión sea equivalente a la de los protagonistas durante el combate.

Para facilitar su comprensión de la situación y del subtexto, las secuencias de cada acto repiten esquemas estructurales, rítmicos, gráficos y determinados tipos de colisiones cualitativas en sus secuencias que acusan el motivo emocional o temático de éste. Cada acto se divide en varios segmentos (compuestos por dos o tres secuencias) que desarrollan las emociones o temas inicialmente planteados a partir de la alteración de estos esquemas y tipo de colisiones. Cuando se percibe una repetición, alteración o diferencia en el tratamiento de un plano o fragmento respecto al estilo de lo expuesto con anterioridad, se fuerza al espectador a identificar la finalidad emocional o simbólica de su carácter extraordinario. Al reconocerse un esquema por su empleo anterior, el espectador asocia los sucesos representados e interpreta el segundo en función del código que estableció el primero. Al percibir las colisiones y la repetición o variación de esquemas el público podrá apreciar todos los matices de la acción, aunque deba hacerlo en las mismas circunstancias de estrés que los personajes por su elevado nivel de fragmentación y ritmo.

A continuación se exponen las características estilísticas de cada secuencia agrupándolas por actos y separándolas por segmentos. Con el fin de clarificar la comprensión de su sistema se parte de una descripción de las estrategias compartidas por cada acto, posteriormente se detallan las que comparten entre sí las secuencias que componen cada segmento o las que tienen un carácter extraordinario por la especial relevancia de los sucesos que tienen lugar en ellas. A partir de la enumeración de esquemas y colisiones cualitativas empleadas, se deduce

su motivo emocional o temático y el posible motivo de la repetición, variación o incorporación de nuevas estrategias.

### 6.2.1. Primer acto.- Secuencias 30 a 36

Las secuencias 30 a 36 se relacionan por servir fundamentalmente a la trama y tema principales y emplear para ello similares esquemas gráficos, estructurales y rítmicos que permiten que se vinculen entre sí. La finalidad del primer acto es presentar la imagen colectiva profesional y emocional del ejército norteamericano durante su trayecto a Mogadiscio. Para ello destaca mediante sus esquemas estructurales, rítmicos y colisiones cualitativas la coordinación de sus efectivos y su dotación tecnológica (*humvees* y helicópteros) y particulariza en el estado emocional de algunos de los soldados y pilotos que se dirigen al combate: Eversmann, Grimes, Blackburn, McKnight, Hoot y Wolcott, que se definirán como los protagonistas del episodio. Otro de los objetivos del acto inicial es dilatar la expectación por el inicio de la operación Irene para provocar en el espectador una tensión equivalente a la que sufren los personajes (sensación de “cuenta atrás”).

A nivel estructural, el acto presenta en paralelo la situación de diferentes miembros del bando norteamericano y de la milicia. La finalidad del montaje alterno es crear suspense (el espectador dispone de más información que los personajes hasta la secuencia 33 y teme por ellos). El montaje alterno entre estas situaciones también subraya las diferencias a nivel militar y emocional entre los dos bandos (secuencias 30-32) o incluso entre los propios protagonistas en las secuencias 33, 34 y 35.

Se divide en tres segmentos en función de la fase de la operación en la que se encuentren los protagonistas. El cambio de fase supone la variación de los esquemas y tipo de colisiones empleados por el segmento anterior con el fin de señalar el desarrollo de la operación y la variación de su finalidad dentro de la que es compartida por todo el acto. Sus esquemas estructurales, rítmicos, gráficos y tipo de colisiones se repiten durante dos o tres secuencias para establecer el sentido de cada patrón.

La secuencia 36 se presenta en continuidad directa y sonora con la anterior, y al mismo tiempo se separa de ella mediante un rótulo extradiegético y un fundido a negro diegético (cae arena sobre la óptica tapando momentáneamente el PDV). Esto determina que sirve como “pinza” entre actos, ya que presenta el desenlace o clímax del primero mediante algunos esquemas



propios de la secuencia y el acto anteriores, y al mismo tiempo introduce el contexto en el que se dará el accidente de Blackburn de la secuencia siguiente y varía su tratamiento estilístico en algunos aspectos.

- ⇒ Las secuencias 30 y 31 presentan el inicio de la operación para ambos bandos (partida del campamento y preparación de la respuesta de la milicia). Su finalidad es componer la imagen colectiva profesional y emocional de los norteamericanos y comparar con éstas la de la milicia. También particulariza en las emociones de Eversmann, a quién se le activa su conflicto interior: debe liderar a su pelotón por primera vez y lograr que sobrevivan al ataque.
- ⇒ Las secuencias 32-34 comparan entre la tensión de ambos bandos en el lapso de tiempo que dura el trayecto de los helicópteros y *humvees* a Mogadiscio. Se particulariza en el estado de ánimo de los diferentes integrantes del bando norteamericano (se busca la identificación con ellos) y se compara el nerviosismo de los *rangers* (novatos) y la calma de los *deltas*.
- ⇒ Las secuencias 35 y 36 suponen el clímax de esta fase de la operación al tocar tierra los efectivos norteamericanos y ponerse en acción siguiendo el plan previsto. Su profesionalidad recupera protagonismo y desaparece la comparación con la milicia por montaje alterno.

Las secuencias componen la imagen militar de cada bando mediante yuxtaposiciones de subestructuras de dos o tres planos que resumen una situación o la desarrollan en continuidad que muestran a sus efectivos poniéndose en acción desde el PDV omnisciente o documental y dedican fragmentos en continuidad focalizados por uno de los protagonistas o no para representar su estado emocional y aquello que lo provoca o favorecer la identificación particular con ese personaje y su labor.

La imagen emocional colectiva se construye a partir de la suma de los estados de ánimo particulares de los soldados norteamericanos que se equiparan o comparan por el recurso a subestructuras de dos planos en continuidad idénticas empleadas para los distintos personajes (su PP y su PDV subjetivo) o por seguirlos en continuidad. Éstas se presentan en diferentes escenas que se enmarcan mediante las partes dedicadas a la elaboración de su imagen profesional y a la comparación con la milicia (fragmentos de acción) o mediante la yuxtaposición de sus reacciones dentro de una misma escena.

A nivel rítmico, se recurre a esquemas métricos e irregulares focalizados que subrayan el contraste estructural entre los fragmentos basados en estructuras de montaje alterno y en continuidad respetivamente.

- ⇒ Para describir la situación de cada despliegue (norteamericano o de la milicia) se recurre a yuxtaposiciones de subestructuras de dos o tres planos que resumen una acción o la presentan en continuidad. Su duración es regular y el primero de sus cortes coincide con el

patrón musical o sonoro que lo acompaña. El esquema métrico pretende presentar a los conjuntos como “mecanismos” coordinados por sus distintos protocolos y favorecer la comparación entre sus sistemas de funcionamiento.

⇒ Los fragmentos en continuidad presentan un esquema de planos de duración decreciente o creciente focalizados. Los contrastes en duración no son bruscos. Los que se dedican a los protagonistas norteamericanos emplean un esquema de duración decreciente de los planos ya que su tensión aumenta progresivamente. El que se dedica a la milicia (tercer pulso de la secuencia 30 o segmento en continuidad del primer pulso de la secuencia 31) transmite mediante una sucesión de planos progresivamente más largos su mayor calma por disponer de información que les permite adelantarse al ataque.

En todo el acto, para sugerir la tensión por la “cuenta atrás” que afecta tanto a los protagonistas a nivel particular como al colectivo, tanto los fragmentos métricos como los focalizados van decreciendo proporcionalmente en duración, cantidad de pulsos dramáticos y número y duración de sus planos. Esto se subraya además por el recordatorio por diálogo o en *off* (por radio) que informa del tiempo que resta para tomar tierra.

La música y el tratamiento sonoro tienen una especial relevancia, ya que contribuyen a que el esquema estructural resulte más evidente (señalan los cambios de fase, finalidad de la secuencia o localización de la misma), tienen un efecto rítmico (por la sincronía de algunos cortes al patrón sonoro) y facilitan la comprensión de la trama o el motivo de cada fragmento. El contraste entre sus *leitmotiv*, que se suceden sin pausas, sugiere además el estado anímico de cada colectivo, establecen qué bando domina el combate en cada momento (como si se tratara del marcador de un evento deportivo) y que se perciban los cambios de localización, secuencia o pulso dramático (adecuándose a su motivo). La música también relaciona escenas que se relacionan por montaje alterno con un mismo motivo emocional o temático favoreciendo la claridad de la macroestructura del episodio.

## A. Secuencias 30 y 31

La secuencia 30 presenta tres pulsos dramáticos según las fases del inicio de la operación<sup>562</sup> que se componen a su vez de tres situaciones presentadas por montaje alterno<sup>563</sup>.

Los dos primeros pulsos dedicados a la situación del bando norteamericano durante el despegue se componen de un fragmento de acción (en este caso las operaciones previas o de la puesta en marcha de los vehículos) que introducen un segmento focalizado por las emociones de un personaje (en el primer pulso la de Eversmann, en el segundo la de Sizemore). A éste le sigue un fragmento que presenta la reacción de un personaje que permite traducir la lectura que hace de la fase de la operación que se acaba de terminar (McKnight y Atto, respectivamente).

- ⇒ Los fragmentos de acción iniciales de los dos primeros pulsos yuxtaponen las situaciones de Wolcott y Durant (pulso 1) y la partida de los *humvees* resumidas en tres cortes desde el PDV omnisciente. La repetición de este esquema equipara las acciones de los personajes y traduce, por su efecto rítmico, que funcionan como engranajes de un sistema eficaz. Traduce su imagen colectiva profesional al tiempo que resumen el desarrollo de la acción favoreciendo la expectación.
- ⇒ Otros fragmentos de acción alteran este esquema. Para introducir el fragmento central del pulso 1 se presenta el desplazamiento de los *rangers* en tres cortes, repitiéndose la subestructura anterior, pero en este caso transcurren en continuidad, el PDV es focalizado y se relacionan espacialmente con las yuxtaposiciones anteriores (se aprecia a los helicópteros al fondo). Para cerrar el fragmento central del pulso 2 (dedicado a Sizemore), se recupera este esquema para presentar la despedida de Wolcott. Se relaciona por su mirada con la situación anterior y el despegue se muestra en continuidad en tres planos. El desarrollo en continuidad favorece que se atienda a sus emociones además de presentar su acción como partes del “engranaje” militar al recurrir a la subestructura en tres cortes.
- ⇒ Los fragmentos centrales de ambos pulsos presentan en continuidad con la subestructura anterior la situación emocional de Eversmann y Sizemore. En ambas se sustituye la subestructura de tres planos por el plano-contraplano (diálogo Garrison-Eversmann en pulso 1, Sizemore observa marchar a los vehículos en pulso 2). el pulso se presenta su situación una vez entra en el helicóptero en continuidad, focalizada por él y sin recurrir a subestructuras de tres planos sino a la de plano-contraplano (en el fragmento del discurso de Garrison). Atiende al discurso en el que el general expresa el mandato de “no dejar a nadie atrás” y confiesa a Grimes su inexperiencia en el combate.
- ⇒ El último fragmento de estos dos pulsos se relaciona en continuidad con el segmento central (por la mirada de un personaje –McKnight mira nave de Eversmann en pulso 1, y

---

<sup>562</sup> 1.-Preparación al despegue, 2.-despegue y partida de los *humvees* y 3.-salida del campamento (paso por posición del niño espía).

<sup>563</sup> 1.- Preparación de pilotos, entrada de *rangers* en helicóptero y preparación de *humvees*; 2.- partida de los *humvees*, “despedida” de Sizemore y montaje alterno entre despegue de helicópteros y celda de Atto; 3.- Paso por la posición del niño espía y llamada, traslado del teléfono, líder de la milicia escucha a los helicópteros y soldados americanos no se dan cuenta de la implicación del niño.

Atto siente el temblor que produce el sonido de los helicópteros en el pulso 2. Se resuelven en dos planos en continuidad. La reacción de McKnight da a entender la cautela con la que este personaje parte hacia el combate (debido a sus dudas sobre el diseño de la misión), contrasta con el entusiasmo o temor de los personajes anteriores. En el caso de Atto, su reacción (coger el vaso que tiembla por efecto del despegue de los helicópteros) traduce que mantiene la calma. El PD del vaso y su reacción tienen un valor simbólico, los helicópteros podían inestabilizar su control de Mogadiscio, pero al cogerlo, transmite que considera que esto se podrá evitar.

El pulso dedicado a los niños espía que avisan de la puesta en marcha del bando norteamericano presenta tres situaciones en continuidad (lógica, por llamada telefónica o *raccord* de movimiento). En este caso la división en tres fragmentos del pulso sirve a una enunciación supresiva que sirve al suspense<sup>564</sup>. Resuelve cada situación en tres cortes en continuidad. De este modo, el sistema empleado por los niños espía se percibe también como un protocolo militar eficaz al tiempo que se incide en su nerviosismo. Como en los pulsos dedicados al bando norteamericano se presenta al final en continuidad la reacción del miliciano que traduce su lectura de la secuencia: urgencia por organizar la respuesta bélica.

En la secuencia 31 se presentan dos pulsos dramáticos que recurren respectivamente a la yuxtaposición en subestructuras de tres planos (situaciones resumidas) de la preparación de la milicia tras el aviso del niño<sup>565</sup> y del trayecto de los vehículos norteamericanos<sup>566</sup>.

- ⇒ El protocolo de respuesta de la milicia recurre a la yuxtaposición de dos subestructuras de tres planos. Al recurrirse al mismo esquema estructural que en el caso de los fragmentos de acción del bando norteamericano, se sugiere la comparación de los protocolos de la milicia con los de los protagonistas.
- ⇒ Sólo existe un bloque dentro del primer pulso que recoja una acción en continuidad: la del líder de la milicia presentado anteriormente<sup>567</sup>. Al consistir en dos cortes y recurrir a un salto atrás es equivalente al esquema empleado para traducir la lectura que Atto hace del despegue al final del pulso 2 en la secuencia 30.

---

<sup>564</sup> El primer fragmento incide en la acción del niño, que al ver el avance de los helicópteros coge el teléfono, en el segundo otro recibe la llamada y se averigua que el primero de ellos está avisando del inicio de la operación. En este punto no se sabe si lo hace porque se alegra de que el bando norteamericano decida actuar, o porque tenga otras intenciones. El segundo niño traslada el teléfono a un adulto. El tercer fragmento presenta al adulto llevando el teléfono al líder de la milicia y cómo éste escucha la proximidad de los helicópteros. Finalmente desvela la finalidad de la llamada: el niño está avisando al líder de la milicia (al que se reconoce por su aparición en la secuencia 2) y los soldados norteamericanos no se percatan de sus intenciones.

<sup>565</sup> Planos 1-6

<sup>566</sup> Planos 9-11

<sup>567</sup> Planos 7 y 8

⇒ La yuxtaposición de tres planos del trayecto de los vehículos norteamericanos no altera el esquema estructural empleado para describir su desplazamiento en la secuencia anterior. Al no modificarse el esquema esto sugiere que no son conscientes de que la milicia está sobre aviso, y por ello el mismo patrón visual sirve para mostrar que continúan con su protocolo.

La música o el tratamiento sonoro subraya los cambios de localización durante estas dos secuencias de modo que la comprensión de sus esquemas estructurales resulte más sencilla. Al inicio de la secuencia 30 el sonido de las hélices del helicóptero se reinicia cada vez que se introduce una subestructura de tres planos (resumidas o en continuidad). En el episodio central que se presenta en continuidad, a partir del discurso de Garrison y su mandato de “no dejar a nadie atrás”, nace el solo de guitarra eléctrica de la canción “Voodoo Chile” de Jimmy Hendrix. A partir de ese punto, se subrayan los cambios de localización mediante un cambio de estrofa de la melodía musical<sup>568</sup>. En la secuencia 31 se cambia de acompañamiento para sugerir el paso a un territorio dominado por la milicia: el mercado de Bakara (se presenta el *leitmotiv* de la milicia ya empleado en la secuencia 2). Marca la cesura entre secuencias.

A nivel rítmico, los pulsos protagonizados por el ejército norteamericano se distinguen de los de la milicia por el esquema empleado. Su finalidad es matizar la comparación que establecen los esquemas estructurales anteriormente mencionados. El contraste entre esquemas rítmicos permite traducir el diferente estado de ánimo de cada colectivo:

⇒ En la secuencia 30 cada bloque de los pulsos dramáticos protagonizados por los soldados norteamericanos va reduciendo la duración de sus planos hacia el último (sensación de “cuenta atrás”). Los bloques protagonizados por la milicia tienen el planteamiento contrario (su primer plano es el más breve y después aumentan progresivamente su duración). Esto se traduce como un aumento de la tensión de los soldados norteamericanos y como una recuperación progresiva de la tranquilidad de la milicia. Ésta se altera inicialmente (nerviosismo de los niños espía), pero a partir del plano 48 en el que el líder escucha a los helicópteros, los planos se suceden a un ritmo regular y son de larga duración. Esto sugiere que haber recibido información privilegiada le da cierta ventaja sobre los norteamericanos.

⇒ En la secuencia 31 los pulsos (ya presenten a la milicia o a los soldados norteamericanos) presentan un ritmo más regular (ambos bandos recuperan la calma). La yuxtaposición de la milicia se inicia con planos breves que van alargando su duración mínimamente; la del trayecto de los vehículos norteamericanos presenta planos mucho más largos que reducen su duración. Esto insiste en la ventaja recién adquirida de la milicia (que se pone en marcha a toda velocidad) y en el desconocimiento del ejército norteamericano de haber sido

---

<sup>568</sup> Solo de guitarra para bloques de diálogo Eversmann-Grimes y orden de McKnight (en pulso A), fragmento de batería para bloques partida de humvees y despedida de Sizemore en B, entrada de la letra en bloque despegue de helicópteros-reacción de Atto en B y estribillo con llamada telefónica de niño espía a la milicia en C hasta el final.

divisados. El contraste rítmico favorece el suspense y mantiene el esquema irregular focalizado opuesto que distinguía a cada bando.

- ⇒ En los fragmentos en continuidad de ambas secuencias, el miliciano o Atto se retratan mediante planos de larga duración para transmitir su estado calmado mientras a los protagonistas del bando norteamericano se los presenta mediante planos breves en la primera secuencia para sugerir su nerviosismo o entusiasmo.

La música y el acompañamiento sonoro también sirven a un propósito rítmico. También permiten matizar la comparación entre sus protocolos militares o estados de ánimo.

- ⇒ Al principio de la secuencia 30 no hay música, pero el primer corte de cada subestructura de tres planos se sincroniza con el reinicio del sonido del acelerado progresivo de las hélices de las aeronaves (Wolcott, Durant y Eversmann durante su trayecto hacia el helicóptero). Su sonido progresivamente más agudo favorece la expectación.
- ⇒ A partir de la entrada de la música en el segundo fragmento del primer pulso, el primero de los cortes de las subestructuras de tres planos empleados en los fragmentos de acción, resumidos (trayecto de humvees) o en continuidad (despegue de Wolcott), se sincroniza con la entrada de una nueva frase musical o un nuevo instrumento (esquema métrico). Así, la acción del bando norteamericano se percibe como coordinada, su despliegue resulta coreográfico. Lo mismo sucede en el pulso dedicado a los niños espía.
- ⇒ Con el propósito de insistir en el contraste entre los dos bandos, los cortes del pulso protagonizado por la milicia en la secuencia 31 no se adecuan al ritmo de la música o a los cambios de frase. En este punto los cambios de plano responden a la entrada del sonido de un arma (disparando o cargándose), lo cual sugiere la mayor agresividad de los milicianos, y un peor protocolo (menos coreográfico al menos, más caótico o emocional). Favorecen al aumento de la tensión por señalar la fragmentación (cada corte se sincroniza a un efecto sonoro, no uno de cada tres).

Ambas secuencias recurren a similares esquemas gráficos y tipo de colisiones cualitativas. Éstas tienen como finalidad establecer una comparación entre el sistema militar y el estado emocional de cada bando, ya planteado por sus esquemas estructurales o rítmicos. También permiten destacar los planos que traducen el motivo de cada secuencia.

⇒ Perspectiva:

- Las subestructuras de tres planos que inician el primer pulso de las secuencias 30 y 31 (ya sean yuxtapuestas o en continuidad) presentan una diferencia de 90º en perspectiva entre sus cortes (situaciones de Wolcott, Durant y trayecto de *rangers*). Esto tiene una finalidad rítmica. Al variarse tanto la perspectiva desde la que se toman los cuadros de cada subestructura se obliga al espectador a acelerar su velocidad de lectura: aumentan la expectación y le hacen participar de la tensión de los personajes<sup>569</sup>. Al repetirse estas colisiones en perspectiva durante las subestructuras de tres planos de cada bando, se contribuye a que se reconozcan como idénticos el

---

<sup>569</sup> Planos 1-9 y 24-27 de la secuencia 30; planos 1-6 de la secuencia 31.

esquema estructural, rítmico y gráfico empleados y que se compare entre los sistemas de los contendientes.

- Las subestructuras de tres planos en continuidad que resuelven las situaciones de los niños espía optan por la perspectiva frontal para suprimir información al espectador (lo que ven o hacia dónde se dirigen). Así, cuando se recurre a la perspectiva trasera el impacto de la resolución de la incógnita es mayor (planos del niño ante el helicóptero- 41 y 49-, presentación del líder- 48-).
- Los planos que presentan las emociones o la lectura de los personajes (Eversmann, Sizemore, Grimes, McKnight) son prácticamente frontales frente a la perspectiva  $\frac{3}{4}$  habitual. Lo mismo sucede con el niño espía y el líder miliciano. Esto los destaca como protagonistas de sus pulsos dramáticos.

⇒ Tamaño y movimiento:

- Los fragmentos de acción de la secuencia 30 compuestos por subestructuras de tres planos recurren a PP y PD en el caso de la presentación de las acciones de Wolcott y Durant para transmitir su entusiasmo por el inicio de la acción. Su presentación equivalente subraya la relación que existe entre estos dos personajes.
- Sin embargo, cuando los soldados, vehículos y aeronaves se desplazan en las secuencias 30 y 31 se recurre a PGs que magnifican la importancia del acontecimiento. Si presentan movimientos, estos son fluidos y estables (*steadicam*, *travelling* o panorámicas).
- El fragmento de acción que yuxtapone subestructuras de tres planos de la milicia en la secuencia 31, recurre a PP y PD en todo momento. En este caso los movimientos son irregulares y bruscos, y siguen el desplazamiento de las armas. Esto sugiere su peor organización (frente a la presentación del bando norteamericano), su mayor nerviosismo y agresividad (por el protagonismo de las armas).
- El último pulso de la secuencia 30 –niños espía- parte de PD o PP para favorecer la expectación ya planteada por su enunciación supresiva. Las intenciones del niño se desvelan por un contraste a GPG y los desplazamientos se describen en PG.

⇒ Saltos adelante y atrás (cambio de tamaño de cuadro sin modificar la perspectiva o angulación).

- Se emplean en los fragmentos en continuidad. Esto distingue su finalidad de la de los fragmentos de acción (los cambios de perspectiva en 90º sugieren la comparación entre protocolos). Los saltos adelante o atrás caracterizan emocionalmente a los personajes o traducen su lectura de los acontecimientos. En el caso del fragmento de la secuencia 30 dedicado al estado emocional de Eversmann y Grimes (secundariamente) los saltos adelante traducen su tensión creciente. En el caso del segundo fragmento del segundo pulso permiten acceder a la nostalgia de Sizemore<sup>570</sup>. En cualquier caso aproximan al espectador a su intimidad. En el caso del bloque en continuidad de la secuencia 30 que presenta la reacción de Atto al despegue, y el que presenta al líder miliciano en la secuencia 31, un salto atrás destaca su progresiva calma<sup>571</sup>. Del mismo modo que permiten equiparar el estado emocional de los norteamericanos, traduce que Atto y el líder de la milicia hacen la misma lectura de los acontecimientos y se sienten igual.

---

<sup>570</sup> Planos 18 y 19 (Eversmann y Grimes); 34 y 35, 37-39 (Sizemore)

<sup>571</sup> Plano 34-35 de la secuencia 30 (Atto), Planos 7-8 secuencia 31 (líder de la milicia)

⇒ PDV subjetivo: Al no recurrirse apenas a este PDV se percibe que en estas secuencias no se pretende la identificación particular con los personajes. Fundamentalmente se recurre al PDV omnisciente (salvo los momentos focalizados por Eversmann o Sizemore). Sólo se introducen dos planos tomados desde el PDV subjetivo.

- El primero es el plano 30 de la secuencia 30 que presenta la imagen de los helicópteros despegando desde el PDV de Sizemore. Lamenta no haber podido ir con ellos, se invita al espectador a participar de ese sentimiento. Anteriormente se apreciaba su situación en PDV semisubjetivo (plano 28). El cambio de PDV lo separa de su objeto de deseo.
- El segundo es el plano 50 de la misma secuencia que presenta la perspectiva de los soldados norteamericanos desde el aire donde no se puede apreciar qué está haciendo el niño.

⇒ Uso del teleobjetivo: La secuencia opta por una lente de ángulo normal. Sólo se recurre al teleobjetivo para presentar el fragmento de Sizemore (planos 27-30). De este modo se subraya que la atención debe dirigirse a sus emociones, aparecen enfocados los *humvees* y los helicópteros, él no. Le separa simbólicamente de su objeto de deseo.

⇒ Música:

- La elección de las melodías es significativa. La primera sugiere el estado de ánimo y el dominio americano (por su género y la nacionalidad de su compositor) y la segunda subraya lo opuesto (por su armonía africana y mayor dinamismo –acorde a la situación de la milicia). Con el cambio de melodía se sugiere el giro que ha dado la situación, que ahora pasa a estar en control del líder de la milicia por su información privilegiada.
- En la secuencia 30, el mandato de Garrison y la reacción del líder de la milicia al comprender la inminencia del ataque se destacan respetivamente mediante la introducción de la música o un efecto de sonido. En el último caso esto además acusa la cesura entre las dos secuencias (elipsis).

Estas dos secuencias establecen una comparación entre los bandos a varios niveles. El recurso a esquemas estructurales similares<sup>572</sup>, y a esquemas gráficos y colisiones expresivas equivalentes<sup>573</sup> permite valorar a los bandos en torno a la dualidad de cada idea: buen sistema-mal sistema e inseguridad-confianza en sí mismos. Aunque la película presenta un tono periodístico aparentemente neutral, la imagen colectiva que se establece de cada bando responde a una lectura parcial hacia el protagonista (mejor organizado y con flaquezas, más humano). Los esquemas rítmicos y las colisiones musicales favorecen que se perciba su diferente estado emocional (entusiasmo o nerviosismo americano –sensación de “cuenta atrás”/ progresiva calma de milicianos por su control del factor sorpresa).

---

<sup>572</sup> La yuxtaposición para traducir simbólicamente el sistema militar o las escenas en continuidad para mostrar el estado emocional de los protagonistas.

<sup>573</sup> Cambios en perspectiva, en tamaño o tipo de movimientos.



## B. Secuencias 32-34

La macroestructura de este segmento es similar a la del anterior. Se presenta la situación del bando norteamericano (principal) que se alterna con la de la milicia (primer pulso de la secuencia 33) y la del cuartel de mando (primer pulso de la secuencia 34). Esto favorece que se perciba que este segmento está dedicado a la “cuenta atrás” hasta el combate y que aumente la expectación.

Las secuencias de este segmento emplean un esquema estructural menos complejo que el de la secuencia 30 (escena principal del anterior segmento). La secuencia 32 (situación en los helicópteros) constituye su escena principal. La 33 y 34 desarrollan lo planteado por aquélla (como ya hizo la 31 respecto a la 30). Todas Son breves (duran entre 27 y 48 segundos), se construyen mediante dos o tres pulsos dramáticos bien diferenciados por contrastes musicales o cambios de localización (sólo se relacionan por continuidad de mirada los pulsos de la 32). Estos contrastes subrayan que se pretende una comparación entre la situación de las localizaciones presentadas.

Emplean esquemas estructurales del fragmento anterior (primer pulso en yuxtaposición y después esquema en continuidad), pero se varían por servir a una finalidad diferente. Las yuxtaposiciones ya no sólo inciden en la profesionalidad de cada bando, traducen la sensación colectiva ante la proximidad del combate; los fragmentos en continuidad ya no sólo traducen las emociones de los personajes, permiten distinguir entre el estado anímico de *deltas* y *novatos*.

- ⇒ El primer pulso de las secuencias 32 y 33 resume el desplazamiento de los helicópteros o las operaciones de la milicia mediante yuxtaposiciones de cinco cortes. Las elipsis que se producen entre ellos resultan algo más evidentes<sup>574</sup>. En la secuencia 32 la continuidad sonora y los cambios de perspectiva y angulación impiden que se aprecie que se resume el trayecto de los norteamericanos para mantener una sensación fiel del paso del tiempo. En la secuencia 33 es más evidente por los cambios de localización y contrastes en tamaño. Sus esquemas gráficos y sonoros (distintos a los del anterior segmento) hacen que se perciba que en estos fragmentos se presenta la sensación de cada bando ante la “cuenta atrás” hacia el combate. Recurren a esquemas gráficos diferentes entre sí que subrayan el contraste entre la angustia de los norteamericanos y la vehemencia de la milicia.
- ⇒ La secuencia 34 no recurre a la yuxtaposición en su primer pulso sino que inserta la situación de Garrison mediante una subestructura de dos planos en continuidad<sup>575</sup>. No es un segmento en yuxtaposición, pero el paso por montaje alterno a una situación diferente

---

<sup>574</sup> En la secuencia 32 varía mínimamente el paisaje entre corte y corte, y en la secuencia 33 se muestran diferentes localizaciones o diferentes momentos de la construcción de barricadas.

<sup>575</sup> Como se verá a continuación, éste es el modo en el que se comprime la sensación temporal en los pulsos en continuidad de las secuencias 33 y 34.

al combate magnifica la expectación por su comienzo e incide, como todos los pulsos que inician las secuencias de este segmento, en la sensación temporal de los personajes. Los dos cuadros destacan el estatismo del general, quien también está en vilo hasta que suceda el ataque. La dedicación a las tareas cotidianas de su subalterno (se sirve café) permite además comprender la diferencia de tensión de los oficiales alejados del combate respecto a la de los soldados que se dirigen hacia allí o la de la milicia. Para ello se suprime el acompañamiento musical constante que acompaña a las anteriores secuencias y que caracteriza el nerviosismo que se vive en los helicópteros en la secuencia 33.

El segundo pulso de estas secuencias presenta en continuidad la situación de los *rangers* y *deltas* en el interior de los helicópteros. Este esquema estructural sirve a la caracterización emocional de los personajes como en el anterior segmento, pero en este caso se opta por yuxtaponer la focalización de diferentes personajes e incluir su PDV subjetivo para favorecer la identificación particular con ellos. Se quiere forzar al espectador a participar de sus emociones, no sólo a que las observe como en la secuencia 30 donde el PDV era omnisciente o documental. Sólo existe diálogo al final de las secuencias, y éste se presenta mediante dos planos. Este esquema se emplea para la orden de Eversmann en la secuencia 32, el diálogo de Grimes en la secuencia 33 y el diálogo de Blackburn en la secuencia 34. Equipara a los tres personajes en su inseguridad.

Excepto en el caso del fragmento dedicado a Eversmann en la secuencia 32, las situaciones de los protagonistas se resumen mediante subestructuras de dos planos en continuidad (generalmente su PP frontal y su PDV subjetivo o dos planos que resuelven un diálogo –sólo al final como se acaba de mencionar-)<sup>576</sup>. Las subestructuras suelen vincularse entre sí por su mirada. Los personajes secundarios sólo reciben un plano<sup>577</sup>. De este modo se equipara entre el estado de los personajes que reciben idéntica subestructura o plano único, y se construye una sensación colectiva compartida por la redundancia entre estos.

Como en la primera parte, el contraste sonoro permite distinguir las secuencias o los cambios de pulso narrativo. Esto facilita la comprensión espacial (ya que se alterna entre varias localizaciones) y el diferente motivo de cada fragmento.

---

<sup>576</sup> Secuencia 32: planos 14 y 15 (PP frontal de Grimes y PDV subjetivo); secuencia 33: planos 11 y 12 (PP frontal Hoot y PDV subjetivo), planos 13 y 14 (diálogo en dos planos de Grimes con otro soldado); Secuencia 34: plano 5 (panorámica de Eversmann a Wolcott), planos 6 y 7 (PPP de Waddell y PDV subjetivo), planos 8 y 9 (diálogo Blackburn y Nelson).

<sup>577</sup> Secuencia 32: plano 16 (Busch), plano 18 (Blackburn); secuencia 34: Plano 3 (Sanderson), plano 4 (Wex)

- ⇒ En la secuencia 32 el tratamiento sonoro es expresivo (muy diferente al del anterior segmento). El cambio de tono de la melodía favorece que se perciba que la finalidad de esta secuencia es dirigir la atención a la dimensión íntima de los personajes.
- ⇒ En la secuencia 33 el primer pulso emplea el *leitmotiv* de la milicia; el segundo recupera inicialmente la ambientación expresiva de la secuencia 32 (para reubicar al espectador) para seguidamente señalar con un contraste musical la visión de las columnas de humo (melodía rock).
- ⇒ La secuencia 34 silencia la banda sonora para identificar la localización del puesto de mando y seguidamente recupera la melodía iniciada en la secuencia 33 al volver a su localización. Esto permite equiparar su motivo respecto a la secuencia anterior (temor de los novatos ante la “cuenta atrás” previa al combate) y comparar entre el estado anímico diferente que impera en cada localización.

Los esquemas rítmicos destacan la diferente finalidad de los esquemas estructurales empleados en cada pulso.

- ⇒ El ritmo de la yuxtaposición que inicia la secuencia 32 es regular y lento. Al adecuarse a un patrón métrico (en este caso que los planos tengan la misma duración) se sugiere su relación con el paso del tiempo (los segundos o minutos siempre duran lo mismo). Al no existir una relación espacio-temporal clara entre los largos planos de los helicópteros se favorece la sensación de “tiempo detenido” sugerida las colisiones expresivas que se mencionarán más adelante y el estatismo de la puesta en escena. Para los soldados norteamericanos cada segundo parece durar una eternidad.
- ⇒ Sin embargo, en la secuencia 33 la yuxtaposición de los PGC de los milicianos es más rápida (pese a seguir también un ritmo regular), lo cual sugiere su precipitación frente a la pasividad de los soldados en la secuencia 32 (que sólo pueden esperar hasta que llegue el momento de actuar). Esto también se subraya mediante el cambio a una melodía más dinámica, y los continuos cruces de milicianos en primer término y los cambios de localización que favorecen que se perciba la fragmentación. Para los milicianos el tiempo parece no dar de sí lo suficiente.

Los pulsos que transcurren en continuidad en las secuencias 32 y 33 presentan también un ritmo regular.

- ⇒ En la secuencia 32 se emplean planos de menor duración que los del pulso en yuxtaposición anterior, lo cual subraya la tensión de los personajes que focalizan el fragmento<sup>578</sup>. El paso de una situación a otra se hace por medio de la mirada de los personajes, lo cual favorece una sensación más lenta y fiel del tiempo que en las secuencias posteriores (al fin y al cabo aún quedan dos minutos para aterrizar –se menciona por diálogo-).
- ⇒ En las secuencias 33 y 34 se yuxtaponen subestructuras de dos planos en continuidad o planos individuales. Esto permite comprimir el tiempo del desplazamiento de los helicópteros aunque el cambio de protagonista evita hacer evidentes las elipsis y favorece una sensación fiel del tiempo aunque éste esté comprimido. Aún así, el ritmo de la

---

<sup>578</sup> Eversmann, Grimes, Blackburn en la secuencia 32

secuencia 33 es regular y sus planos continúan teniendo una duración larga; en la secuencia 34 el ritmo es irregular y los planos son más breves en conjunto (queda sólo un minuto). Esto provoca que se perciba la aceleración de la “cuenta atrás” y su mayor tensión. A esto también contribuye el que los fragmentos que se presentan en el interior del helicóptero en las tres secuencias son cada vez más breves.

La música también favorece la interpretación de los esquemas estructurales y tiene un efecto rítmico.

- ⇒ En la secuencia 32 la falta de estructura por compases del acompañamiento musical expresivo favorece que se detecte que su motivo es emocional y que se perciba la sensación de “tiempo detenido”.
- ⇒ Con el cambio de melodía en la secuencia 33, el ritmo de la música no afecta al de los cortes. Esto es similar a la secuencia 31, y por ello se sigue interpretando que la organización de la milicia es deficiente, improvisada y más impulsiva.
- ⇒ En el segundo pulso de la secuencia 33, a partir del plano 9, se hace coincidir el primer corte de cada subestructura de dos planos (también empleada para resumir el avance de los helicópteros entre las columnas de humo) con los cambios de frase musical. De este modo el esquema métrico subraya la compresión temporal y la fragmentación (aumentando la tensión de modo equivalente a la de los personajes por su nueva situación). Al mismo tiempo la continuidad musical naturaliza la presentación elíptica. La sincronía del plano inicial de cada subconjunto favorece la aceleración rítmica y que se perciba la determinación con la que este bando avanza hacia el combate (recuperando la idea de la secuencia 30).
- ⇒ Al iniciarse la secuencia 34 se suprime el acompañamiento musical. Esto provoca tensión, ya que en el momento de mayor intensidad se aparta al espectador de la acción principal lo cual permite dilatar la expectación. Finalmente el pulso que recupera la acción principal mantiene el *leitmotiv* anterior. Pero en este caso sus cortes no se sincronizan con los cambios de frase. Es un fragmento de transición y por ello se relaja la tensión para favorecer su aumento en la próxima secuencia (inicio del aterrizaje).

La yuxtaposición de la secuencia 32 presenta un tratamiento muy diferente al del resto de secuencias al centrarse más en la construcción de la sensación de angustia de los personajes y no avanzar la trama principal. Para ello recurre a esquemas gráficos o sonoros que contrastan con los empleados por el anterior segmento en velocidad de los planos, sonido, composición y tratamiento fotográfico que destacan su motivo. Algunos planos se destacan por colisiones cualitativas respecto al tratamiento general de la secuencia para favorecer la detección de su finalidad expresiva.

- ⇒ Velocidad: Tanto los planos del primer pulso en yuxtaposición como el que presenta la focalización de Eversmann se presentan ralentizados. Esto favorece la traducción de la sensación de “tiempo detenido” (ya que los helicópteros no parecen avanzar) y favorece una lectura más simbólica. Se recupera la velocidad normal en el último pulso para retornar

al PDV documental y presentar su diálogo. Esto favorece que se perciba que abandona su actitud introspectiva y que recupera las formas militares para dirigirse a sus compañeros.

⇒ Sonido: El tratamiento del sonido de estos dos pulsos es claramente expresivo. Se suprime el sonido directo (lo cual incide en la supresión temporal) y se opta por un acompañamiento sonoro compuesto por sonidos extradiegéticos. Funciona como contrapunto sonoro de algunos planos, produciendo colisiones audiovisuales significantes. Se escuchan sonidos similares a espadas con la imagen de las hélices de la aeronave, sonidos de ballena sobre los planos de Eversmann, por ejemplo. Estas yuxtaposiciones contribuyen a enriquecer la lectura emocional de la secuencia. El sonido directo se recupera cuando Eversmann sale de su estado de introspección.

⇒ Composición, tamaño, perspectiva y angulación: La composición de los planos de la yuxtaposición incide en la perfecta formación de los helicópteros (forman diagonales perfectas). El tamaño de los cuadros (GPG), su perspectiva (frontal y lateral) y angulación (a su altura o cenital) recuerdan a los de la secuencia del ataque en helicópteros de *Apocalypse Now*, pero en este caso el ralentizado de los planos y su tratamiento sonoro traducen una sensación radicalmente opuesta a la de la secuencia de la película de 1979. Podría deducirse el cambio de actitud del ejército norteamericano contemporáneo respecto a la de los soldados de Vietnam.

⇒ Tratamiento fotográfico:

- En esta secuencia el tratamiento fotográfico es muy azulado. Se trata del momento de “cruzar la frontera” y además se relaciona con el temor a la muerte de los protagonistas. Tal y como se ha descrito en el macroanálisis, las secuencias que reciben este tratamiento de iluminación giran entorno a este tema.
- El momento de “cruzar la frontera” (el paso al océano) se presenta con la referencia de dos soldados a contraluz. Al ser una excepción en la secuencia, esto destaca especialmente este evento favoreciendo una lectura simbólica.
- Los planos 10 y 12 de Eversmann presentan el cielo blanco frente al tono azul del que se muestra en los planos 9 y 11 de Hoot o en el resto de la secuencia. Esto traduce el diferente estado emocional de los personajes (tensión frente a calma).

Hay una serie de esquemas gráficos comunes a las tres secuencias y que se distinguen de las empleadas en el anterior segmento. Esto favorece que se perciba la diferente finalidad de esta parte del acto. También se recurre a esquemas gráficos empleados ya por el anterior para insistir en algunas de sus ideas y mantener la unidad de estilo.

⇒ Tamaño, movimiento y perspectiva:

- El tamaño de los planos de la yuxtaposición que inicia la secuencia 32 o de la imagen de los helicópteros en la secuencia 33 es amplio y sus movimientos son fluidos y lentos. Esto repite el esquema ya empleado en el segmento anterior para destacar la armonía y belleza de la dotación militar norteamericana. En este caso se evita la perspectiva trasera (para no mostrar su destino, dirigir la atención a los helicópteros y crear expectación) y se recurre a movimientos semicirculares para destacar que la atención gira sobre ellos en el momento previo a un cambio en su situación o durante ésta<sup>579</sup>.

---

<sup>579</sup> Secuencia 33, plano 7 (plano previo a la visión de Mogadiscio), plano 10 (plano en el que las naves cruzan las columnas de humo).

- Los planos que componen la yuxtaposición dedicada a la milicia al inicio de la secuencia 34 es también amplio, pero resultan más cerrados que los que describen la situación del bando norteamericano. Además resultan mucho más dinámicos por los cruces que se producen en su puesta en escena y realizan *travellings* laterales enfrentados en la dirección del movimiento que acusan la fragmentación. Los esquemas gráficos empleados son diferentes a los de la secuencia 31, lo cual hace percibir que tienen una función más emocional: los milicianos están alterados por la urgencia de la llegada de los helicópteros. No dedica una especial atención a sus actividades concretas.
  - El tamaño de los planos de los fragmentos en continuidad dedicados a la situación de los personajes dentro de los helicópteros es cerrado (PP o PPP-en el caso de Eversmann-), son totalmente frontales y fijos. Favorecen la identificación particular con sus emociones. Únicamente se emplea la perspectiva  $\frac{3}{4}$  para los diálogos que se presentan al final de cada secuencia o a la perspectiva lateral para presentar a Garrison (no se pretende identificación con él).
- ⇒ La composición de los planos de los *deltas* en las secuencias 33 (plano 11) y 34 (plano 3) son idénticas. Se toman desde el PDV de una cámara lapa adosada al helicóptero y presenta a Hoot y Sanderson ocupando el lado derecho del cuadro. Al otro lado se presenta el vacío sobre el que se suspenden. Esto favorece la equiparación de estos personajes y que se perciba su carácter aguerrido. Del mismo modo que en la presentación de Wolcott y Durant en la secuencia 30, se establece su relación de amistad (esto se apreciará en secuencias posteriores).
- ⇒ PDV subjetivo: Se recurre frecuentemente al uso del PDV subjetivo (algo que no era habitual en el anterior segmento). Sólo reciben planos subjetivos los protagonistas con los que se pretende la identificación del espectador (Eversmann y Grimes en la secuencia 32, Hoot en la secuencia 33). Los que presentan PP frontal y no plano subjetivo tienen un protagonismo menor.
- ⇒ Los saltos de eje tienen una finalidad signficante (subrayan las catarsis de los personajes<sup>580</sup> o los cambios en la situación prevista<sup>581</sup>) y además sirven a un objetivo rítmico, ya que favorecen el aumento de la tensión emocional al dificultar la lectura.
- ⇒ El salto adelante o atrás señala la tensión que vive un personaje<sup>582</sup> o un incremento de tensión en la situación<sup>583</sup> como en el anterior segmento.

---

<sup>580</sup> Eversmann cuando se calma tras su “diálogo sin palabras” con Hoot en la secuencia 32 y Grimes al final de la secuencia 33 cuando comprende la relevancia de las columnas de humo.

<sup>581</sup> Se da un salto de eje de dirección en el desplazamiento de los helicópteros en la secuencia 33 en el plano 7 justo antes de ver Mogadiscio por primera vez (para favorecer la expectación el corte se hace coincidir con la percusión musical) y en el plano 9 cuando estos atraviesan por primera vez las columnas de humo. Se presupone una catarsis colectiva.

<sup>582</sup> Secuencia 32 planos 8 y 9. El salto adelante traduce la tensión de Eversmann (se corresponden con su PDV subjetivo); secuencia 34 planos 1 y 2. El salto atrás destaca la parálisis de Garrison debido a su tensión emocional. Con el cambio de plano contrasta la dedicación a las tareas cotidianas de Cribbs con su estatismo.

<sup>583</sup> Secuencia 33 planos 9 y 10. Se corresponde con el momento en el que los helicópteros se introducen en las nubes de humo negro.

### C. Secuencias 35 y 36

Un cambio en la melodía favorece que se perciba la cesura entre este segmento y el anterior.

Las secuencias 35 y 36 se relacionan entre sí por continuidad musical y directa (el plano inicial de la segunda cierra la primera). Esto hace que se perciban como una sola secuencia de siete pulsos dramáticos, lo cual permite destacar el clímax (el aterrizaje), favorece la sensación de fidelidad temporal y agiliza el ritmo general del episodio (ya que a partir de aquí desaparecen las elipsis entre secuencias). La yuxtaposición de un rótulo extradiegético que informa de la hora del aterrizaje las divide en dos y sugiere que la secuencia 36 forma parte del siguiente acto (además se produce un fundido a negro diegético y se inicia el descenso por las cuerdas de los *rangers*, situación que llevará al accidente de Blackburn), pero su recurso a esquemas ya empleados en el acto inicial y la continuidad espacial y musical la vincula a este acto. Estas circunstancias dan a entender que actúa como “pinza” entre actos.

Estas dos secuencias abandonan el esquema de yuxtaposición en continuidad de subestructuras focalizadas por diferentes personajes para componer una sensación colectiva por redundancia del anterior segmento y también el montaje alterno entre situaciones que no se vinculan entre sí con el objetivo de establecer un contraste o comparación entre ellas<sup>584</sup>. En este caso se presentan por montaje alterno acciones en continuidad de McKnight, Hoot, Eversmann y Grimes y se insertan planos de personajes que observan cómo se desarrolla su acción (espía local, Garrison y ,en el pulso 3 de la secuencia 36, McKnight). La situación de los helicópteros también se presenta en continuidad, adquiriendo el mismo protagonismo que los personajes. Todas ellas se relacionan por continuidad musical, espacial o de miradas.

Las secuencias presentan un esquema estructural muy diferente entre sí pero relacionados con los que ya se emplearon en el resto del acto.

⇒ La secuencia 35 recurre a un esquema en dos pulsos. El primero presenta en continuidad el trayecto de McKnight por Mogadiscio. Los continuos cambios de perspectiva que presentan su situación desde todos los puntos de vista posibles (frontal, lateral, cenital) magnifican el avance del mismo modo que se hizo en la secuencia 32 con el trayecto de los helicópteros. La actitud del personaje recuerda al espectador la cautela con la que hay que enfrentarse al combate que se avecina, y su lentitud dilata todavía más la expectación por el aterrizaje. El

---

<sup>584</sup> En la secuencia 30 los pulsos y situaciones también se relacionaban entre sí en continuidad sonora o por las miradas de los personajes, pero el contraste musical por los cambios de estrofa de la melodía señalaba la fragmentación en pulsos o bloques, cosa que aquí no sucede. Otras secuencias como la 31 y 33 recurrían a cambios de melodía para subrayar la yuxtaposición de la situación del bando norteamericano y de la milicia o en la 34 un silencio separaba la situación de Garrison de la de los protagonistas.

segundo pulso se relaciona en continuidad directa y musical con el anterior<sup>585</sup>. Atiende al aterrizaje y no presenta la focalización o planos de ningún protagonista (sólo insertos del espía local que actúa como narratario –observa como el espectador– y un plano de Hoot al tocar tierra). Sus esquemas gráficos y la presentación por montaje alterno de dos perspectivas del mismo evento favorecen la inmersión y el aumento de la tensión. Antes la situación en tierra se describía mediante una escena completa, y lo mismo sucedía con la situación de los helicópteros (secuencias 31 y 33). Ahora una misma escena recoge ambas situaciones, lo cual agiliza la lectura de las mismas y aumenta la expectación por el momento en el que ambas se fundan cuando el helicóptero toque tierra. Este pulso además recurre a subestructuras de dos planos en continuidad para presentar el descenso de las naves. Éste no se resume, así se favorece la inmersión por su fidelidad temporal.

⇒ La segunda presenta un esquema muy similar al de la secuencia 30, por consistir en cinco pulsos diferenciados por cambios de fase que se subdividen en diferentes situaciones que se relacionan en continuidad. La continuidad espacial, sonora (la radio) o de miradas vinculan entre sí las subestructuras de dos planos en continuidad<sup>586</sup>, los pulsos<sup>587</sup> o situaciones<sup>588</sup> que se presentan por montaje alterno, además de mantenerse el mismo tema musical a lo largo de ambas secuencias. Leves variaciones de la melodía o en su volumen permiten detectar los cambios de fase de la operación y señalan el inicio de los primeros tres pulsos. La secuencia 36, al emplear un esquema muy similar al de la secuencia 30, se relaciona con su finalidad: presentar en paralelo las emociones de Eversmann y el desarrollo colectivo y eficaz de la operación. Lo que la distingue de aquella es que su fragmentación es mucho más elevada. La variación constante de esquemas gráficos acusan la heterogeneidad de la reproducción, lo que hace que su sensación rítmica sea mucho mayor. De ahí que sea fundamental favorecer la ubicación del espectador vinculando sus cambios de localización en continuidad, si no resultaría demasiado complicada de seguir (la duración de los planos se reduce mucho). Se recurre de nuevo a la yuxtaposición de subestructuras de dos planos en continuidad que ya permitía en el segmento anterior acelerar el ritmo (aunque en este caso no resumen las situaciones y se garantiza la continuidad entre subestructuras por poderse relacionar espacialmente).

Como clímax del acto inicial, las secuencias 35 y 36 presentan un ritmo mucho más intenso que las secuencias previas.

---

<sup>585</sup> El segundo pulso de la secuencia 35 se relaciona por continuidad de mirada con el primero (se relaciona mediante una panorámica el desplazamiento de McKnight con la mirada de un tripulante del helicóptero que se presenta en plano semisubjetivo), y musical.

<sup>586</sup> En la secuencia 36 cada subestructura presenta el descenso de un soldado de una nave mediante dos planos, pero el paso a otro conjunto siempre permite ubicar su situación respecto a la anterior porque se aprecia al fondo. Lo mismo sucede durante el descenso de los *rangers* por la cuerda o cuando los helicópteros abandonan la localización.

<sup>587</sup> El tercer pulso de la secuencia 36 se relaciona por la visión de Garrison en el monitor de la situación anterior, el cuarto pulso se relaciona con el precedente por la mirada de McKnight al helicóptero de los *rangers*, del mismo modo se pasa al quinto.

<sup>588</sup> En la secuencia 35 se presenta desde dos perspectivas el descenso (desde el suelo y desde el aire). En la secuencia 36 el paso de la situación del descenso de los *deltas* al seguimiento de estos sobre el terreno se produce en continuidad; la situación de Eversmann se presenta desde el interior y el exterior de los helicópteros, la situación de Garrison se relaciona por su observación de la acción de los *rangers* por el monitor, la de McKnight por su comunicación por radio con los oficiales.



- ⇒ El primer pulso de la secuencia 35 (trayecto en continuidad de McKnight) tiene un ritmo regular similar al de las anteriores para dilatar la expectación. El esquema regular se mantiene para el segundo pulso, pero sus estructuras de montaje (alternó entre dos perspectivas del aterrizaje y el uso de subestructuras de dos planos) favorecen un aumento de tensión al acusar la fragmentación de la secuencia. Además, una vez empezado el segundo pulso, un contraste musical subraya el inicio del descenso de los helicópteros (se inicia un redoble militar que se va acelerando). Coincide con el primer plano tomado desde la perspectiva trasera en el que uno de los helicópteros inicia la maniobra de descenso (plano 7). A partir de aquí se sincroniza a la percusión el primer plano de cada subestructura de dos cortes en continuidad que reproduce el aterrizaje. Éste es siempre el que presenta la perspectiva trasera del mismo, lo cual contribuye a destacar el PDV documental (cámara lapa) que favorece que el espectador tenga la impresión de descender con él (inmersión). Este esquema métrico y regular traduce, como en fragmentos anteriores, la coordinación y la determinación del bando norteamericano. Al mismo tiempo la mayor fragmentación de la enunciación favorecen que se participe de la tensión del momento.
- ⇒ En la secuencia 36 se combinan las situaciones de los helicópteros, los *deltas*, los *rangers*, los *humvees* y el cuartel de mando, y se presentan más pulsos dramáticos que en todas las secuencias anteriores en una duración similar a la de la secuencia 30. Los planos presentan movimientos, cambios bruscos de angulación y de perspectiva (frecuentes saltos del eje de desplazamiento y sucesión de planos frontales y desde detrás de los sujetos) que complican la comprensión espacial de las diversas situaciones planteadas para favorecer la intensidad del ritmo. Sin embargo los planos presentan en general una duración regular, cuyos cortes o subestructuras coinciden con la percusión musical<sup>589</sup> o golpes que tienen lugar en la diégesis<sup>590</sup>. El empleo de la duración regular de los cortes y su relación métrica con patrones sonoros sigue insistiendo en la profesionalidad de los cuerpos de élite norteamericanos (que funcionan “como un reloj” o reproducen coreografías perfectamente aprendidas). La música vincula a todos los efectivos y subraya su labor colectiva.
- ⇒ Algunos puntos concretos presentan pequeñas aceleraciones. Esto es para sugerir la tensión emocional de sus protagonistas en los momentos arriesgados<sup>591</sup>.

En estas secuencias se recurre al mismo tipo de esquemas gráficos para favorecer su unidad estilística. Repiten o varían las de anteriores secuencias, pero su finalidad es diferente. También recurren al mismo tipo de colisiones para destacar el motivo del segmento.

- ⇒ Puesta en escena: En los planos que recogen el trayecto de McKnight en la secuencia 35 existen colisiones internas, ya que la lentitud de los *humvees* contrasta con el dinamismo de los civiles que huyen aterrorizados. El contraste traduce la cautela del personaje, se están introduciendo en una situación muy peligrosa de la que todo el mundo huye.

<sup>589</sup> Marcan los saltos de eje, saltos atrás y cambios de perspectiva de las subestructuras de dos planos que presentan el descenso de los helicópteros

<sup>590</sup> Acción de los deltas en el tercer pulso dramático y disparos a la milicia en el quinto.

<sup>591</sup> Plano 10 del primer pulso (Hoot y los deltas entran al edificio objetivo), órdenes de Eversmann entre los planos 22-25 del segundo pulso, entrada de los deltas en la sala de reunión y detención de asistentes (planos 35 a 40 del tercer pulso), momento previo al salto al vacío de Grimes (planos 45-47 del cuarto pulso) y tensión de Pilla y Struecker ante los disparos de los milicianos (planos 50 a 53 del quinto pulso).

⇒ Perspectiva, angulación y tamaño:

- Continuos cambios de perspectiva y angulación en la secuencia 35 para concentrar la atención del espectador en su trayecto (similar a yuxtaposición de secuencia 32).
- Por primera vez en el episodio se concentra la atención en las operaciones de los helicópteros y se acusa la fragmentación de las subestructuras de dos cortes de su acción en continuidad mediante cambios de perspectiva en 180º (frontal y trasera)<sup>592</sup>, saltos de eje<sup>593</sup> y cambios radicales en angulación (gran picado a gran contrapicado)<sup>594</sup>. Todos son GPG o PG. Es la primera vez que se emplea en el episodio la perspectiva trasera, esto favorece la inmersión.
- Dos planos totalmente picados y un salto atrás destacan el descenso de Grimes por la cuerda. El espectador sabe que un novato cayó durante esta operación en el hecho real y el cambio en angulación parece sugerir inicialmente que será él (desde ahí se apreciaría bien la caída). El paso a GPG favorece el alivio del espectador al mostrar que no ha sido así.
- Sólo se recurre al PP frontal y a la altura de los ojos para incidir en la tensión de Eversmann (secuencia 36, plano 22), en la de Grimes justo antes de bajar por la cuerda (secuencia 36, plano 47). Favorecen la identificación con sus emociones. Eversmann es el único que recibe un PPP (secuencia 36, plano 24). A resto de personajes se los presenta en perspectiva ¾ al no padecer tanta tensión.
- Los disparos de la milicia se presentan en PDV subjetivo y frontal (secuencia 36: planos 50 y 56).
- La detención de los prisioneros se presenta mediante planos con su referencia en primer término para mostrar su temor a los *deltas* (secuencia 36: planos 35-38).

⇒ Composición:

- los GPG de las operaciones de los helicópteros presentan una composición diagonal que hace que las calles marquen diagonales pronunciadas. Aumentan la tensión visual de los cuadros. Esto no es así en los planos que presentan las reacciones emocionales de los protagonistas o sus acciones.

⇒ Salto atrás:

- Magnifica el momento en el que el helicóptero toca tierra y cuando se retira<sup>595</sup>, cuando Hoot tiene controlados a los prisioneros<sup>596</sup>, la observación de McKnight de las operaciones en el helicóptero de Eversmann (genera inquietud)<sup>597</sup>. Ya no traduce las emociones de los personajes como en las secuencias anteriores.

⇒ Movimientos de cámara:

- Los dos pulsos de la secuencia 35 se inician por una suave panorámica que favorece la expectación y sirven como plano de situación.

---

<sup>592</sup> Secuencia 35: planos 11-13; secuencia 36: planos 1 y 2, 3 y 4, 6 y 7, 27-29, 57-60.

<sup>593</sup> secuencia 36: planos 2 y 3, 18 y 19, 19-21,

<sup>594</sup> Secuencia 36: planos 1 y 2, 2 y 3, 4 y 5, 17 y 18, 20 y 21

<sup>595</sup> En el cambio de secuencia; secuencia 36: planos 4 y 5

<sup>596</sup> Secuencia 36: planos 36 y 37.

<sup>597</sup> Secuencia 36: planos 41 y 42

- Las panorámicas siguen los desplazamientos de los personajes o los helicópteros para dirigir la atención hacia su protagonismo (secuencia 36: planos 2, 6, 8, 9, 15, 16, 26, 30, 32). Para favorecer la visibilidad de la fragmentación y el dinamismo de la puesta en escena en ocasiones se presentan enfrentadas en el sentido de su desplazamiento (secuencia 36: planos 8 y 9)
  - El PDV documental sigue en su desplazamiento a Hoot y Sanderson para favorecer la inmersión del espectador (secuencia 36: planos 10 y 12 ).
  - Un *steadicam* y un *travelling* lateral siguen a Hoot y Sanderson en los planos 33 y 34 de la secuencia 36. Esto, por contraste con lo anterior, incide en la pulcritud y sigilo de los personajes.
- ⇒ PDV: Durante las operaciones de los helicópteros y *humvees* es fundamentalmente omnisciente y documental para favorecer la ubicación de la acción (vista desde helicóptero o cámara lapa). Para las escenas de Eversmann y Grimes es focalizado (favorece identificación). Para las secuencias de Hoot y Sanderson es documental (favorece inmersión). Sólo se introducen planos subjetivos en la secuencia 36 para favorecer la continuidad entre situaciones (Garrison –plano 31- y McKnight –plano 43-) o para presentar a la milicia como conjunto amenazante y apreciar sus disparos hacia cámara (planos 50 y 56). No busca específicamente la identificación particular con los protagonistas como en anteriores secuencias.
- ⇒ Tratamiento fotográfico:
- Mayor saturación en planos 54 y 55 de la secuencia 36. En ellos McKnight critica irónicamente la norma de las misiones humanitarias. La imagen es más sepia.
  - La localización donde se detiene a los líderes de la milicia presenta un tono verdoso. Esto recuerda a la tonalidad de la iluminación de la celda de Atto en la secuencia 30. El verde es un color que se asocia al veneno o la muerte. El tratamiento fotográfico equipara la vileza de estos prisioneros a la de Atto para que no se perciba la acción de los *deltas* como injustificada.
- ⇒ Música y sonido:
- Por primera vez en el episodio se escuchan las comunicaciones por radio. Durante el descenso del helicóptero en la secuencia 35 se escucha a una voz que informa de los metros que restan para tocar tierra (favorece inmersión por compartir la escucha subjetiva de los tripulantes y aumenta tensión al señalar la “cuenta atrás”). También se escucha su narración en *off* sobre algunos planos cenitales de la secuencia 36 que identifican el PDV documental tomado desde el helicóptero y que permite clarificar el desarrollo de la operación. Por el mismo motivo, se escucha a McKnight comunicando por radio a Garrison su próxima actividad.
  - La huida de los civiles en el primer pulso de la secuencia 35 se acompaña de un lamento arábigo. Se busca la compasión del espectador por los civiles y señalar por contrapunto, como en la secuencia 32, que se debe atender a las sensaciones de McKnight.
  - El redoble militar y la melodía rock traducen la determinación de los soldados norteamericanos durante el descenso de las naves y el inicio de la operación.
  - un contraste musical (se inicia una nota aguda sostenida) sugiere la posible caída de Grimes durante su descenso por la cuerda. La nota se mantendrá sonando hasta el final de la secuencia. Se volverá más aguda al final de la secuencia para sugerir que la retirada de los helicópteros tendrá un mal desenlace.

### 6.2.2. Segundo acto.- Secuencias 37-43

El acto central, como ya se anticipaba en la introducción a estas conclusiones, presenta el punto de giro de la misión de este episodio. En la secuencia 37 la introducción de dos planos que resumen el desplazamiento de unos milicianos rompe la estructura de la secuencia 36 (en donde estos no aparecen) y da a entender que por fin va a llegar el momento en el que la milicia derribe el helicóptero (suceso que da nombre a la película). El giro de los acontecimientos no es el que se esperaba. Las consecuencias del disparo son fatales: Blackburn, uno de los novatos protagonistas del primer acto de este episodio, cae al vacío sin poder agarrarse a las cuerdas e impacta contra el suelo pero la nave únicamente se desestabiliza dilatando más la expectación por el momento del derribo del helicóptero. A partir de este giro inesperado para público y personajes de la caída del novato<sup>598</sup>, se modifica la trama, la estructura y el tema del episodio.

El cumplimiento del mandato expresado por Garrison en la secuencia 30 (“no abandonamos a nadie”) es el motivo temático de las secuencias principales del acto. Se caracteriza moral y emocionalmente a sus protagonistas (Eversmann, McKnight y Hoot –Struecker es secundario-) como hombres que anteponen sus principios a los objetivos militares. Como la misión ha sido pobremente diseñada, su intento termina en tragedia. En su última secuencia se empieza a apreciar la validez del argumento que McKnight expresaba en la secuencia 19. Más adelante se culpará de ello a Garrison en el acto final (secuencia 44).

El acto se divide en tres segmentos que pretenden el compromiso emocional y moral del espectador con el protagonista de cada uno. El inicio de cada segmento coincide con el momento en el que uno de ellos asume la responsabilidad de evacuar a Blackburn y finaliza cuando delega la solución del problema en otro personaje.

⇒ Eversmann es el primero en encargarse de ello en las secuencias 37 y 38.

⇒ A partir de la secuencia 40 es McKnight quien debe tratar de conseguir evacuar al novato.

⇒ En la secuencia 42, Hoot y Struecker reciben la orden de transportar el cuerpo (a lo que se dedican en la secuencia 43). Debido a esto muere el soldado Pilla (el artillero del *convoy*). Eversmann, McKnight y Hoot, al tratar de honrar el código de los *rangers* y socorrer a su compañero han provocado indirectamente la muerte de otro. La secuencia 43 de nuevo sirve como “pinza” entre actos ya que incluye al final una yuxtaposición de reacciones a la

---

<sup>598</sup> Se presenta en varios momentos su incredulidad por la causa de su accidente –que haya resbalado-. El médico se sorprende al final de la secuencia 37 cuando se lo explica Eversmann y McKnight no puede creerlo cuando lo averigua en la secuencia 39.

muerte de Pilla que traducen la lectura del acontecimiento y que será propia del acto final y al mismo tiempo se relaciona por continuidad directa con la secuencia anterior y desarrolla una única acción principal.

⇒ El desarrollo de la misión principal pierde protagonismo y pasa a presentarse en las secuencias 39 y 41 que funcionan como escenas de transición ante los cambios de protagonista del segmento<sup>599</sup>.

Las secuencias 37, 38, 40, 42 y 43 reproducen una situación principal en lugar de combinar por montaje alterno los sucesos de varias localizaciones. Presentan la acción de uno de los protagonistas por socorrer a Blackburn en continuidad. En ocasiones se presenta en montaje alterno escenas o insertos de los milicianos, pero siempre en relación a la acción que se presenta como principal (produce suspense, el espectador conoce antes que los personajes sus intenciones). También pueden presentar la situación de otro personaje con el que el protagonista hable por radio, con lo cual se relaciona ésta en continuidad directa con la principal.

En estas secuencias que desarrollan el tema moral se abandona el esquema estructural de montaje alterno entre escenas completas focalizadas por diferentes personajes o presentadas por el PDV documental u omnisciente cuya finalidad era la de presentar sus acciones como parte de una misión desarrollada cooperativamente (secuencias 30, 35 y 36) o como un modo de presentar una sensación colectiva (secuencias 32, 33 y 34). Estos momentos trágicos se reproducen desde la focalización subjetiva del protagonista, y mediante el tratamiento expresivo de los planos y el sonido se traduce su impresión emocional y lectura particular del suceso.

Con este cambio de esquema estructural y tratamiento audiovisual de las secuencias se pretende conectar al espectador con las emociones y la visión moral de cada protagonista. Al optar estos por cumplir el mismo mandato y afectarse por las mismas emociones, se comprende que su actitud es compartida por todos ellos. Para subrayar esto se emplean idénticos esquemas estructurales, rítmicos y gráficos con el fin de equiparar sus actitudes.

El protagonismo del soldado que sirve como focalizador principal se subraya en estos pulsos mediante un PP que funciona como plano máster y se inserta sólo su PDV subjetivo. La música, a diferencia de los fragmentos anteriores, tiene una aparición puntual para favorecer la identificación del espectador mediante un tratamiento aparentemente menos cinematográfico.

---

<sup>599</sup> Por este motivo se analizan separadas de los bloques.

Sólo se emplea como apoyo a los momentos que suponen un fuerte impacto emocional para el protagonista de la escena y suele recurrirse a elementos sonoros expresivamente tratados.

Estas secuencias suelen enmarcar el momento dramático relacionado con el salvamento de Blackburn mediante pulsos dedicados a tiroteos o a protocolos militares. Suelen ser pulsos presentados desde el PDV omnisciente donde el protagonista sirve como vehículo de continuidad (primer pulso de las secuencias 37 y 40 o tercer pulso de la secuencia 38). También pueden ser pulsos focalizados por otro personaje que se relaciona espacialmente con la acción principal por encontrarse en la misma localización. Este caso funciona como transición entre escenas y tiene como finalidad aumentar la expectación por la trama del salvamento de Blackburn por apartarse la atención de la acción principal desarrollada por el protagonista del segmento. Los protagoniza y focaliza Grimes, ya que sus primeras experiencias del combate constituyen una trama secundaria. Es el caso del primer pulso de la secuencia 38 cuando Grimes vive su primer tiroteo o en el último de la secuencia 40 cuando vive su primera explosión. En ambos casos se ubica en la misma ubicación que los personajes principales y esto se destaca por la presencia de estos al fondo de su cuadro (secuencia 38) o por continuidad directa (en la secuencia 40 el choque de un detenido con él lo vincula con el pulso anterior).

En ambos casos (pulsos presentados desde el PDV omnisciente o focalizados por Grimes) se recuperan subestructuras de dos planos en continuidad ya empleadas en el anterior acto con su misma finalidad o la de plano-contraplano. Estas situaciones recuperan el motivo de la imagen colectiva del ejército norteamericano y por ello recuperan esquemas propios de las últimas secuencias del primer acto y la presencia de la música. Al servir como pulsos de transición la construcción de la imagen colectiva profesional y coordinada del ejército norteamericano pasa a ser un motivo secundario en este acto.

Las secuencias de transición (39 y 41) rompen el esquema estructural y el tratamiento focalizado de las secuencias principales al recuperar la trama y el tema principal. Sirven como “puente” para el cambio de protagonista y aumentan la expectación por el salvamento de Blackburn al apartarse de la acción que motiva el acto.

⇒ La secuencia 39 presenta mediante el montaje alterno la situación de varias localizaciones (*deltas*, *rangers* y Garrison) vinculadas por la continuidad musical y de miradas. Recurre a la subestructuras de dos planos en continuidad y la música clarifica mediante variaciones o cambios de volumen las diferentes situaciones que se presentan. También sirve a presentar por contraste el diferente estado emocional de los colectivos. La repetición de estrategias propias de la secuencia 36 identifica que su motivo es la composición de la imagen colectiva

y que gira en torno a la trama principal por continuar los *deltas* con la labor que les fue asignada y señalar la tensión que se vive en tierra frente a la calma de los tripulantes de los helicópteros o los oficiales.

- ⇒ La secuencia 41, en la que el pelotón de Eversmann recupera su misión inicial, presenta en montaje alterno la llegada del sargento y Grimes a una misma localización también asociadas por la continuidad musical. Pero en este caso los planos de Grimes son insertos y no constituyen fragmentos completos como en la secuencia de transición anteriormente mencionada y el fragmento está focalizado por Eversmann (como en las secuencias que presentan su trama moral -37 y 38-). Esto se debe a que en este acto, de modo secundario se destaca la primera experiencia del combate del sargento, del mismo modo que se hace con Grimes en la secuencia anterior cuando sufre su primera explosión. Por ello también sirve como transición. Además recupera la situación de Eversmann cuando éste ya no tiene relevancia en la trama del salvamento de Blackburn, y por tanto, cumple con la misma función que la secuencia 39: dilata la expectación por apartar la atención de la trama moral.

A nivel rítmico se mantienen las premisas del anterior acto aunque con variaciones en las secuencias principales que acusan su diferente finalidad.

- ⇒ En las secuencias principales de tema y trama moral se recurre al esquema rítmico focalizado para favorecer el compromiso emocional con los protagonistas, pero la duración de los planos es irregular y los contrastes en duración son bruscos para favorecer que el espectador pase por su trayectoria emocional particular. Los grandes contrastes en duración subrayan los momentos de riesgo de los protagonistas mediante planos extremadamente breves y sus reacciones emocionales en planos largos. Estos momentos se destacan por la introducción de temas musicales significantes que se inician tras momentos sin acompañamiento musical, lo cual hace más expresivo el contraste sonoro<sup>600</sup>. Se distingue así la finalidad del esquema focalizado (identificación a nivel particular) del que en acto anterior transmitía el estado emocional colectivo. Los pulsos focalizados por Grimes reproducen el mismo esquema rítmico al pretender la identificación con él.
- ⇒ Sin embargo las secuencias de transición que hacen avanzar la trama de la operación Irene recuperan el esquema regular y métrico, al sincronizar el primer plano de sus subestructuras a un patrón sonoro, en este caso golpes de la diégesis o disparos o una variación de la melodía. Este último esquema también se emplea en los pulsos de acción presentados desde el PDV omnisciente con el protagonista como vehículo de continuidad (último pulso de la secuencia 38, primer pulso de la secuencia 40) o las que presentan tiroteos desarrollados por personajes secundarios (el del primer pulso de la secuencia 38 y del segundo pulso de la secuencia 41 –tiroteo desde el helicóptero-). El recurso a este esquema pretende recordar (como en las secuencias de transición) la eficacia de los protocolos de actuación y la determinación del ejército norteamericano al desempeñar su labor.

Como ya se mencionó anteriormente, este acto pretende dibujar la dimensión íntima de los protagonistas, y por ello su tratamiento sonoro y visual opta por magnificar los momentos más

---

<sup>600</sup> Algo que tampoco era habitual en el anterior acto.

dramáticos sobre los que únicamente hacen avanzar la trama. Así, en las secuencias 37, 40 y 43 se suprime el sonido directo o se ralentizan sus planos como ya se hizo en la secuencia 32 con un propósito similar. La presentación de los momentos traumáticos para los protagonistas se reproducen desde su focalización subjetiva (padecen con agonía el paso del tiempo). Se corresponden con los momentos en los que la milicia sorprende al bando norteamericano y recuerdan al espectador las flaquezas del diseño de la misión, ya que los protagonistas sufren las consecuencias de que los oficiales no hayan tenido en cuenta la capacidad letal del enemigo por su dominio del espacio.

### A. Secuencias 37 y 38

El primer pulso de la secuencia 37 introduce este acto mediante un resumen del desplazamiento de la milicia donde su planificación impide conocer su destino. Funciona como transición entre actos ya que desaparece el acompañamiento musical constante de la secuencia 36 y rompe su esquema estructural: en el anterior segmento no se presentaban por montaje alerno escenas de la milicia.

Seguidamente presenta por montaje alerno la situación del cuarto pelotón. A partir de este momento las secuencias 37 y 38 presentarán en continuidad la acción de Eversmann por socorrer a Blackburn. Los pulsos de estas dos secuencias que atienden a las acciones y emociones de Eversmann y que pretenden la identificación particular con él emplean como plano máster su PP o PC. Suele ser el único cuadro que se repite en las secuencias. Para insistir en sus emociones durante la caída de Blackburn (segundo pulso de la secuencia 37) o el diálogo con Steele por radio (segundo pulso de la secuencia 38) se recurre a la estructura de plano-contraplano. Su focalización dirige fundamentalmente la enunciación de la secuencia y las colisiones cualitativas tienen como finalidad traducir su proceso emocional (éstas se enumerarán más adelante).

⇒ En el primer pulso de la secuencia 37 se parte de una yuxtaposición que resume el desplazamiento de unos milicianos y que suprime la posibilidad de saber a dónde se dirigen. Después se pasa por montaje alerno a la situación en el helicóptero de los *rangers*. Esto sugiere que ellos serán el objeto del ataque de los milicianos. Se fijan las posiciones de cámara desde las que se verá durante el pulso a cada tripulante del helicóptero y se recurre a un plano máster para fijar el protagonismo de Eversmann. Con el disparo, se produce una aceleración brusca de la duración de los planos. La repetición de las posiciones de cámara anteriormente presentadas simplifica la lectura de los cuadros. Estos se alternan con la perspectiva del disparo vista desde fuera del helicóptero, aumentando todavía más el ritmo. Los únicos cuadros nuevos son los que presentan a Blackburn iniciando su caída: esto permite magnificar la sorpresa.



- ⇒ En el segundo pulso de la secuencia 37 la caída de Blackburn se resuelve mediante la repetición de dos posiciones de cámara cuyos cuadros están focalizados por Eversmann. El esquema de plano-contraplano concentra la atención del espectador en las emociones del protagonista e insiste en el valor significativo de las colisiones cualitativas que presentan sus planos (se explicarán más adelante). Después se sigue en continuidad su descenso por la cuerda hasta su encuentro con el cuerpo de Blackburn. A partir de este punto no se repiten posiciones de cámara para favorecer la aceleración de la velocidad de lectura del espectador y así equiparar su tensión a la del protagonista. Esto además hace que se perciba que este fragmento no tienen la finalidad simbólica del anterior (transmitir la dimensión interna del protagonista). Evita presentar el cuerpo del novato hasta que Eversmann llega hasta él para que la expectación sea simétrica a la del protagonista. Aún así, se impide visualizar su rostro para alimentar la expectación.
- ⇒ Tras el tiroteo que sirve como transición a la secuencia 38, su segundo pulso resuelve en plano-contraplano el diálogo de Eversmann con Gallantine y el que mantiene con Steele por radio. En este último caso el montaje alterno de nuevo pretende la comparación entre los personajes por las colisiones que se producen entre ellos. El plano de Eversmann durante la conversación con Steele funciona como plano máster para identificarle como protagonista y focalizador. Aquí sí se presenta el rostro de Blackburn como motivo de las emociones del personaje. Esto se destaca por colisiones gráficas y sonoras.

Únicamente en el primer y último pulso de la secuencia 38 la atención se dirige al colectivo del cuarto pelotón y sus operaciones. En estos momentos se recuperan las subestructuras de dos planos en continuidad habituales de anteriores secuencias. Esto es debido a que el motivo temático de estos pulsos coincide con el de aquéllas: su enunciación construye la imagen del cuarto pelotón como un conjunto coordinado y cooperativo. Ambos funcionan como pulsos de transición (de modo similar a las secuencias 39 y 41 por tener el mismo motivo temático).

- ⇒ El primer pulso de la secuencia 38 pasa por montaje alterno de la situación de Eversmann a la de Grimes y Waddell que focalizan el fragmento inicialmente. La imagen de unos milicianos aproximándose a cámara inicia el pulso. Se desconoce a dónde se dirigen como en el caso del primer pulso de la secuencia 37. En este caso se resuelve rápidamente la incógnita identificando la imagen como el PDV subjetivo de Grimes y Waddell. Su PG funciona como plano máster. Tras una estructura de plano-contraplano que presenta su diálogo y que los identifica como protagonistas y focalizadores del segmento, se pasa a una yuxtaposición de subestructuras de dos planos en continuidad que presenta los disparos del cuarto pelotón mediante PPs equivalentes de sus integrantes y su plano subjetivo<sup>601</sup> (como en el segmento de las secuencias 32-34 pero sin resumir el desarrollo temporal). Esto favorece la identificación con las emociones del conjunto, su equiparación y la composición de una imagen colectiva como en anteriores secuencias. Sobre esta yuxtaposición se inicia la música.
- ⇒ Un inserto de Garrison introduce el último pulso de la secuencia 38. Al apartarse la atención de la acción principal crece la expectación. En el último pulso de la secuencia 38 se presenta el montaje de la camilla desde el PDV omnisciente documental (apartándose de la focalización de Eversmann) y mediante subestructuras de dos planos en continuidad en las

---

<sup>601</sup> Planos 7-11.

que sus cuadros presentan perspectivas opuestas de la operación<sup>602</sup> (como ya se hizo en las secuencias 35 y 36). Después se presenta la huida del conjunto, recuperándose la focalización de Eversmann y Grimes, los dos protagonistas del segmento (pese a que Grimes tiene un rol secundario en él). Este pulso sirve como transición a la secuencia 49 dedicada a la acción de los *deltas*. Al interrumpirse la acción del cuarto pelotón, la expectación por conocer el resultado del salvamento de Blackburn aumenta.

Los esquemas rítmicos empleados se distribuyen de forma equivalente a los estructurales. Los pulsos protagonizados por Eversmann recurren a un esquema irregular focalizado, donde se producen notables contrastes en duración en los momentos críticos para el protagonista.

- ⇒ El inicio de la secuencia 37 provoca un súbito aumento de la tensión. En tan solo 12 segundos se pasa de planos de 3 segundos a cortes de 12 fotogramas, lo cual subraya el inicio de un nuevo acto y la cesura con el ritmo regular de la secuencia 36. El objetivo de esta reducción brusca de la duración de los planos es señalar el riesgo del disparo de un miliciano hacia el helicóptero de Eversmann. A partir de ese acontecimiento la duración de los planos se mantiene muy breve (entre 12 y 19 fotogramas) de modo que la situación dentro del helicóptero que termina con la caída de Blackburn se presenta a gran velocidad y de modo regular. Con este cambio rítmico se destaca el clímax claramente<sup>603</sup>. Se repiten fotogramas del desplazamiento del proyectil para magnificar el suceso.
- ⇒ Con el inicio del segundo pulso y durante el tercero los planos irán alargando su duración. Esto permite traducir la impotencia del protagonista durante la caída (sus planos son más largos que los de Blackburn). Este acontecimiento se destaca rítmicamente respecto al pulso anterior ya que los planos son de larga duración y se repiten fotogramas del descenso de Blackburn. Su progresivo aumento en duración traduce la angustia de Eversmann por encontrar una solución lo antes posible (cada segundo dura una eternidad porque podrían ser los últimos para el soldado Blackburn)<sup>604</sup>. El plano más largo del fragmento es el que presenta el *travelling* circular alrededor de sargento y que muestra el momento que da origen al tema del acto central: Eversmann ha de tomar la decisión de anteponer el salvamento de Blackburn a su misión.
- ⇒ El segundo pulso de la secuencia 38 donde Eversmann trata de solicitar por radio a Steele la evacuación sanitaria de Blackburn recurre a un esquema irregular donde el PC del protagonista que sirve como plano máster es más largo que el que presenta a su interlocutor. Esto favorece la identificación con él y que se puedan interpretar las colisiones cualitativas que destacan su tensión. El plano que presenta por fin el rostro de Blackburn también recibe una duración larga para interpretarlo como el objeto del estado emocional del protagonista.

---

<sup>602</sup> . Planos 27 a 34.

<sup>603</sup> Este esquema se empleará en los momentos en los que la milicia sorprende a los soldados o cuando estos consigan aciertos importantes (secuencias 40, 43 y 44)

<sup>604</sup> Las colisiones y el esquema rítmico es similar a los empleados en la secuencia 32, lo que hace que se perciban como una representación de la dimensión íntima del protagonista.

Los pulsos protagonizados por el colectivo recuperan el esquema métrico regular de la secuencia 36. El primero de los cortes de cada subestructura de dos planos en continuidad se sincroniza con el inicio de una frase musical.

- ⇒ El primer pulso de la secuencia 38, presenta inicialmente el diálogo entre Grimes y Waddell mediante planos largos para favorecer su protagonismo y la atención a su conversación (se hace de nuevo una crítica a la norma de no disparar hasta no ser atacado). Con el inicio del tiroteo se inicia una melodía repetitiva de bajo eléctrico que se mantendrá durante esta secuencia y la siguiente. Traduce las emociones del colectivo a causa del contexto bélico en el que se encuentran durante el salvamento (tensión). Al empezar esta situación se produce un contraste brusco en duración para señalar el inicio del combate. A partir de que se adopte el esquema de subestructuras de dos planos en continuidad (PP y PDV subjetivo de diferentes soldados) se recurre al esquema métrico y regular.
- ⇒ En el último pulso de la secuencia 38 se repite este proceso. El momento del inicio de la operación de desplegar la camilla se presenta mediante un plano breve, y a partir de ahí se adopta el esquema métrico. El ritmo es más intenso que en el pulso inicial que presenta el tiroteo. Se producen cambios de perspectiva dentro de las subestructuras, su primer corte se sincroniza a una melodía de acción<sup>605</sup> y todos los cortes coinciden por primera vez en el episodio con un disparo o el inicio de una frase de diálogo. Estas estrategias sirven para acusar la fragmentación de la escena. Además se resume parte de la acción de desplegar la camilla (plano 30). Es un momento de gran tensión por la cantidad de estímulos que rodean a los protagonistas, pero no existe un momento dramático que deba ser destacado mediante un contraste rítmico brusco como se hizo anteriormente.

Las colisiones cualitativas de estas secuencias traducen el proceso emocional y lógico del protagonista, ya que su focalización guía fundamentalmente la enunciación del segmento. Los momentos dedicados al colectivo recurren a esquemas gráficos diferentes para señalar su motivo diferente.

⇒ Tratamiento sonoro:

- Los pulsos focalizados por el protagonista (o por Grimes) carecen de música con el fin de favorecer la identificación íntima con él por resultar esto más documental y menos cinematográfico<sup>606</sup>
- La nota sostenida que sonó durante el descenso de Grimes en la secuencia 36, reaparece en el primer pulso de la secuencia 37 y se vuelve más aguda en el momento en el que Blackburn se dispone a realizar su descenso (justo antes del disparo, plano 5). Advierte de la tragedia que está a punto de ocurrir.
- El momento crítico de la caída de Blackburn destaca que afecta profundamente a las emociones del personaje y que se pretende una lectura emocional mediante la supresión del sonido directo y el recurso a un efecto de sonido extradiegético de viento que subraya cómo el humo y la tierra levantada por las hélices de la aeronave parecen engullir el cuerpo del novato. Con la recuperación de la velocidad normal de

---

<sup>605</sup> Como en la secuencia 36.

<sup>606</sup> Secuencia 37: pulsos 1, 2 y 3; secuencia 38: fragmento 1 del pulso 1 (previo al tiroteo).

los planos, vuelve el sonido directo. Así se traduce que Eversmann ha salido del “shock” (el momento en el que el tiempo ha parecido detenerse). Este uso del sonido es similar al empleado durante la secuencia 32 para acusar el momento de introspección del personaje.

- La música acompaña toda la secuencia 38 para subrayar el protagonismo del tiroteo que provoca la huida del colectivo.
- En ambas secuencias aparece una melodía cuando se aprecia al herido (ya sea su referencia<sup>607</sup>, se le mencione<sup>608</sup> o se muestre en PP<sup>609</sup>). Produce un gran impacto emocional ya que sobre estas secuencias se había pausado o había perdido presencia el acompañamiento musical constante propio del anterior acto o del tiroteo durante la secuencia 38. Es una nota sostenida interpretada por una mujer que permite simbolizar su situación crítica. Este *leitmotiv* se emplea en secuencias posteriores en las que se presente la imagen del novato.

⇒ Velocidad: se destaca el momento de la caída de Blackburn mediante el ralentizado de la imagen. Sólo se presenta así la estructura de plano-contraplano en la que Eversmann observa caer al novato<sup>610</sup>. Acusa su angustia e impotencia (los segundos le resultan eternos). A partir de que tome la decisión de descender la velocidad de los planos recupera la normalidad. Es idéntico al empleo de este esquema en la secuencia 32: abandona sus emociones.

⇒ Perspectiva, tamaño, angulación y composición:

- Los PC, PP o PPP que presentan a Eversmann en los pulsos focalizados por él lo presentan frontalmente<sup>611</sup>. Lo mismo sucede con Grimes, aunque sólo Eversmann recibe PPP. Los momentos más críticos para el protagonista se destacan mediante un gran contrapicado<sup>612</sup>. Se ubica a Blackburn en primer término y al helicóptero al fondo en el plano 26 de la secuencia 37 para incidir en la tensión de Eversmann (el helicóptero se va a marchar y debe salvar a Blackburn).
- El primer plano del pulso 1 de la secuencia 37 presenta a la milicia al fondo con fuego en primer término. Esta composición sugiere su agresividad. Los planos iniciales de la milicia evitan la perspectiva trasera para favorecer el suspense. Una vez se produce el disparo, éste se presenta desde su espalda para poner en relación al enemigo con el helicóptero y poderse apreciar el trayecto del proyectil. La perspectiva es  $\frac{3}{4}$  y su tamaño amplio para evitar identificación.

---

<sup>607</sup> Secuencia 37, plano 20 (impacta contra el suelo), plano 25 (Eversmann se aproxima a él), secuencia 38 planos 30, 31 y 34 (durante operación con la camilla).

<sup>608</sup> Secuencia 37, plano 30 (Eversmann pide ayuda al médico); Secuencia 38: plano 19 (suena cuando Garrison informa de su caída a Steele), plano 25 (Garrison escucha el informe de su caída)

<sup>609</sup> Secuencia 38 plano 16,

<sup>610</sup> Secuencia 37: Planos 18-20

<sup>611</sup> Secuencia 37: plano máster empleado en cortes 4, 6, 8; plano de Eversmann durante caída empleado en cortes 17, 19 y 22; planos de Eversmann 16 y 22. Secuencia 38: plano máster de Grimes empleado en cortes 2 y 4; plano máster de Eversmann empleado en cortes 17, 19 y 23

<sup>612</sup> Plano máster durante caída de Blackburn, plano 26 (primera vez que ve el estado de Blackburn en la secuencia 37). Secuencia 38: plano 33 (tensión por resultado de su decisión de transportar a Blackburn hasta la posición de los *deltas*).

- Las dos secuencias tienen una escala de planos muy reducida para favorecer el protagonismo de los personajes. Sólo hay un GPG que magnifica el descenso de Eversmann desde el suelo (secuencia 37, plano 24). También un GPG desde el PDV del helicóptero sirve como transición entre el segundo y tercer pulso. La maniobra de preparación de la camilla y el traslado se presenta en plano conjunto. Se evitan los planos abiertos para favorecer la identificación y restringir la visión del espectador para transmitir la confusión del combate. En la secuencia 38 un PG presenta la situación de Steele. El contraste en tamaño sugiere la mayor calma de su situación.
  - Para concentrar la atención del espectador en las operaciones de la camilla se recurre a los saltos de perspectiva de 180°<sup>613</sup> (frontal y trasera) y saltos adelante<sup>614</sup>. El salto adelante también subraya la sorpresa del médico al conocer la causa del estado de Blackburn en el plano 23 de la secuencia 37.
  - Los diálogos entre los personajes del cuarto pelotón presentan la referencia en primer término de los personajes para sugerir la cohesión del grupo.
  - Los planos de las subestructuras de dos planos que componen el tiroteo del primer pulso de la secuencia 38 son casi idénticos para favorecer la construcción de una imagen del colectivo (equiparan a los personajes).
- ⇒ PDV subjetivo: Se presenta el PDV subjetivo de casi todos los personajes, debido al interés de este segmento en la identificación particular con los miembros del cuarto pelotón. Desde el PDV subjetivo de Eversmann se aprecia frontalmente el disparo del proyectil y la caída de Blackburn en la secuencia 37 y en la 38 la distancia que les separa del lugar donde depositarán al herido. La visión de Wolcott también muestra el avance del proyectil hacia el helicóptero. La de Grimes muestra a la milicia aproximándose. La de Steele permite apreciar que se encuentra muy alejado de la zona del tiroteo (confirmándose el contraste entre la situación segura de los oficiales y las dificultades de ser soldado).
- ⇒ Movimientos de cámara y movimiento interno:
- Los movimientos de *travelling* o panorámica sirven para generar expectación ante el suspense previo al disparo (secuencia 37: planos 1 y 4) o en el momento previo al encuentro del cuerpo de Blackburn por Eversmann (plano 25).
  - Los movimientos circulares o semicirculares destacan el motivo moral del segmento. Se hace un *travelling* circular alrededor de Eversmann en la secuencia 37 para subrayar el momento en el que toma la decisión de anteponer el salvamento de Blackburn a su propia seguridad (está en el centro de una calle sin apoyo aéreo –plano 28-). Un movimiento semicircular destaca la primera vez que se aprecia el rostro de Blackburn (secuencia 38 plano 16). Este personaje es el motivo de la situación.
  - Los movimientos irregulares, generalmente barridos, se reserva para el momento de la maniobra de Wolcott en el plano 12 de la secuencia 37 (produce la impresión de estar padeciendo el giro con los personajes –inmersión-), relaciona a los personajes que se encuentran en un momento de tensión (secuencia 38 plano 2 –Grimes y Waddell-) o a los protagonistas con el objeto de su tensión (barrido de Blackburn a Eversmann –secuencia 38 plano 33-, barrido de Grimes a Blackburn y a Eversmann –plano 35-). En estos momentos el PDV es documental.

---

<sup>613</sup> Secuencia 38: planos 29-31.

<sup>614</sup> Secuencia 38: planos 28 y 29.

- En los planos 24 y 32 de la secuencia 37 se lanzan papeles u objetos contra cámara favoreciendo la tensión o funcionando como cortinillas diegéticas que acusan el corte.

## B. Secuencia 39 (transición)

La secuencia 39 cierra la operación de los *deltas* que se abrió en la secuencia 36. Lo hace en dos pulsos dramáticos que presentan dos situaciones en continuidad. Ambos se inician con la situación principal:

- ⇒ El primer pulso recoge mediante cuadros ya conocidos el cierre de la operación de Hoot y Sanderson. Se hace mediante dos subestructuras de dos planos en continuidad que equiparan a los dos personajes. Después se resume el trayecto de los *rangers* hasta su posición en dos cortes. Este uso del montaje alterno favorece la comprensión de la “cuenta atrás” de los *rangers* por llegar a tiempo a la posición de los *deltas*.
- ⇒ El segundo presenta por montaje alterno el comienzo del descenso de los helicópteros desde su perspectiva y la de los *deltas*. Aquí también se realiza un resumen de la acción. Después Hoot comunica por radio a Garrison el final de la primera fase de la operación y solicita que acudan los *humvees*. Se pasa en continuidad a la reacción aliviada de Garrison.

Los cambios de localización se subrayan por una variación del tema musical y un contraste en la melodía señala el cambio de pulso con el fin de que la estructura resulte clara. Los cambios de melodía acusan el diferente grado de tensión entre los *deltas*, los *rangers*, los tripulantes del helicóptero del segundo pulso y el cuartel de mando.

Las situaciones se resuelven en pocos planos y muchos presentan cuadros ya conocidos para el espectador (planos 1, 2 y 10<sup>615</sup>). Esto favorece que la tensión decrezca por su menor nivel de fragmentación. Al contrario que en el anterior segmento, no existen en toda la secuencia PP frontales ni planos tomados desde el PDV subjetivo de ningún personaje que busquen la identificación particular del espectador con ellos. Se pretende recuperar la sensación seguridad que más adelante se percibirá como “falsa”. En esta secuencia se recupera el PDV omnisciente de tratamiento documental, la construcción de una imagen colectiva y el tema de la misión original: sirve como transición dentro de la trama moral y funciona como puente a la situación de McKnight (quien focalizará el siguiente segmento) ya que los *deltas* solicitan que se ponga en marcha y Garrison lo sanciona.

---

<sup>615</sup> Se emplearon en la secuencia 36.

La secuencia pretende relajar la tensión del espectador y aportarle una sensación de “falsa seguridad” equivalente a la expresada por Garrison al final del fragmento. Para ello emplea un esquema rítmico focalizado decreciente, donde la falta de sincronía de los cortes con la música o los disparos favorece que se reduzca la tensión respecto al anterior segmento. En este punto se invita al espectador a observar la acción coordinada de los *deltas* y el desarrollo de los acontecimientos de la trama principal de la operación Irene. Esto provoca cierta expectación inicial por el estado de Blackburn y de los protagonistas que se han responsabilizado de su salvamento al apartarse la atención de estos personajes. Sobre el plano 10 se escucha que se comunica al pelotón de Eversmann que el camino está despejado, relajando al espectador. Sólo se acelera mínimamente el ritmo al final del segundo pulso para sugerir las dudas del general y su subalterno por no haber terminado aún la misión.

La secuencia presenta colisiones cualitativas diferentes a las anteriormente empleadas para distinguirse como segmento independiente:

⇒ Saltos adelante y atrás: En el primer pulso las subestructuras de dos planos que presentan a Hoot y Sanderson incluyen un salto adelante (Hoot) y un salto atrás (Sanderson). Esto los equipara y sugiere que los personajes se complementan. Funcionan como un mecanismo, como un conjunto coordinado<sup>616</sup>.

⇒ PDV, movimiento y composición:

- El PDV documental sigue en paralelo a los *rangers* en el plano 7. Para traducir la tensión de los personajes el desplazamiento es inestable y se desequilibra el horizonte.
- Se emplea un *travelling* semicircular para destacar el plano 12 en el que Garrison dice “ya está, los tenemos”. Este esquema gráfico ya se empleó para señalar la importancia temática de la decisión moral de Eversmann y la responsabilidad adquirida sobre el cuerpo de Blackburn durante las secuencias 37 y 38. La repetición de este movimiento señala, en la misma medida, el exceso de confianza de Garrison. Un inserto de Cribbs sugiere sus dudas sobre la victoria, y finalmente se presenta a Garrison en un PM preocupado por lo que pueda ocurrir a continuación. Este plano se empleará para mostrar su reacción al derribo del helicóptero en la secuencia 44. A partir de este punto se plantea el inicio del tema principal del episodio (consecuencias del mal diseño de la misión y el desprecio del enemigo).

⇒ Tratamiento musical y sonoro:

- Una variación en la melodía distingue el estado emocional de los *deltas* y *rangers* del de los tripulantes del helicóptero o los oficiales del cuartel de mando. Sobre la imagen de los helicópteros (planos 8 y 10) se escucha que la música varía (se repiten incesantemente dos notas de bajo eléctrico que traducen su tensión contenida y parecen relajar la situación), pero sobre el plano de Wex (plano 9) se escucha de nuevo la frase completa que antes se escuchaba sobre Hoot, Sanderson y los *rangers*.

---

<sup>616</sup> Planos 1-4.

Esto da a entender que los soldados que se encuentran sobre el terreno mantienen la tensión necesaria para ejercer su trabajo con profesionalidad aunque la situación esté más calmada, y que en el helicóptero o el cuartel de mando existe menor nerviosismo (señalando la diferencia que estableció McKnight en la secuencia 19).

- La comunicación por radio de Hoot permite pasar a la situación de Garrison, quien escucha la frase de Hoot “luz verde, listos para la extracción”. El recurso de continuar una frase sobre la imagen de otro personaje no es habitual en el episodio (los cortes recogen los diálogos frase a frase), y en este caso tiene una intención expresiva. Garrison, complacido, dirá “ya está, los tenemos”. Para señalar el error del general y su exceso de confianza se introducen dos efectos de sonido extradiegéticos (“sables”) en la pausa entre sus frases<sup>617</sup>.

### C. Secuencia 40

En esta secuencia se recupera el tema moral del salvamento de Blackburn y con él el esquema estructural, rítmico, esquemas gráficos y tipos de colisiones de las secuencias 37 y 38. Como entonces dos pulsos de acción enmarcan uno más dramático donde se concentran colisiones expresivas que traducen el impacto emocional del protagonista ante la situación de Blackburn. La adecuación a los esquemas y colisiones propias del tema moral se hace de un modo progresivo, y en este caso se producen elipsis entre los pulsos para favorecer los cambios de focalización.

- ⇒ El primer pulso se vincula en continuidad musical con el segmento anterior. McKnight continúa la acción solicitada por radio en la secuencia anterior y que forma parte de la trama principal de la misión. Como la acción de los *deltas* Sanderson y Hoot, presenta el inicio del desplazamiento de los *humvees* en subestructuras de dos planos (plano-contraplano McKnight-Thomas) y perspectivas opuestas del desplazamiento (frontal y semisubjetiva)<sup>618</sup>. El coronel protagoniza y sirve de vehículo de continuidad a los dos primeros pulsos y focaliza el segundo.
- ⇒ En él se recuperan esquemas gráficos y colisiones propias de la secuencia 37 y 38. Esto es debido a que McKnight encuentra el cuerpo de Blackburn y debe tomar la decisión de responsabilizarse de su evacuación. Con la enunciación focalizada por McKnight se busca la identificación emocional con él. Para ello se recupera el esquema estructural y la enunciación propia de las secuencias 37 y 38. Se muestra su PP frontal<sup>619</sup>, se inserta su PDV subjetivo<sup>620</sup>, se recurre a un plano máster<sup>621</sup> y se introduce puntualmente un tratamiento sonoro subjetivo para señalar su impacto emocional al enfrentarse al trágico accidente del

---

<sup>617</sup> De nuevo, como en las secuencias 37 y 38, un efecto de sonido subraya el tema de la secuencia: en este caso la “falsa seguridad”.

<sup>618</sup> Planos 1-4

<sup>619</sup> Plano 8

<sup>620</sup> Plano 9

<sup>621</sup> Plano 16



novato (*leitmotiv* de Blackburn cuando aparece en imagen<sup>622</sup>, el uso de un redoble de batería<sup>623</sup> o disparos<sup>624</sup>).

⇒ Con el último pulso la acción se aleja de McKnight y Blackburn para seguir la de Grimes (esto aumenta la expectación como en la secuencia 38). Como entonces se encuentra en la misma localización y se vincula por continuidad física<sup>625</sup>. Ahora es a él quien focaliza la secuencia, quien sirve de vehículo de continuidad, a quien se presenta frontalmente<sup>626</sup> y de quien se inserta su PDV subjetivo (plano 20). Como en el primer pulso de las secuencias 37 y 38 se inserta a un miliciano por montaje alterno que le dispara. La música magnifica el momento y cabalga sobre la secuencia siguiente. Este pulso funciona como transición entre secuencias del mismo modo que lo hizo el que protagonizó entre la 37 y la 38 y desarrolla la trama secundaria de la experiencia de la guerra de Grimes que ya se introdujo en fragmentos de la secuencia 33, 36 y 38.

El esquema rítmico de la secuencia también permite relacionarla progresivamente con las secuencias 37 y 38.

⇒ El primer pulso dramático mantiene el ritmo decreciente de la anterior (ya que sirve como “puente” y señala que la situación es más tranquila). Aún así los cortes se sincronizan con el sonido de disparos o el inicio de frases de diálogo, como se hacía en la secuencia 38 para señalar la fragmentación y mantener la tensión. Esto se mantiene a lo largo del segundo y tercer fragmento.

⇒ El segundo y tercer pulso presentan un ritmo irregular focalizado que presenta contrastes bruscos en duración como las secuencias focalizadas por Eversmann.

- En el segundo pulso se destacan dos momentos por la brevedad de sus cortes: la reacción de McKnight a la visión del cuerpo de Blackburn y el plano en el que piensa qué puede hacer (plano 16).
- En el tercer segmento, la relación con la secuencia 37 es mucho más evidente, ya que el disparo a Grimes presenta el mismo esquema rítmico (aunque más breve) que el momento del ataque al helicóptero de Wolcott. Se produce una brusca aceleración en 9 segundos: se pasa de planos de 3 segundos a otros de 12 fotogramas. Una vez producido el impacto, el plano de la explosión recupera bruscamente una duración larga (5 segundos) y se ralentiza como durante la caída de Blackburn. Su carácter emocional se subraya por la introducción de una melodía de percusión que se acelera de modo equivalente al pulso de Grimes.

---

<sup>622</sup> Planos 6 y 9.

<sup>623</sup> Planos 11, 13 y 16.

<sup>624</sup> Plano 9.

<sup>625</sup> Del mismo modo que en la 38 se presentaba el tiroteo desde la focalización de este personaje y al fondo se veía la situación de Eversmann

<sup>626</sup> Planos 19 y 21

El tipo de esquemas gráficos y colisiones empleadas en esta secuencia remiten a su relación con las secuencias 37 y 38 para señalar que comparten el mismo motivo, y recurren a otros nuevos para desarrollar el tema y caracterizar a McKnight y Grimes.

⇒ Tamaño, perspectiva y uso del teleobjetivo:

- Frente al uso habitual del PA o PG de la secuencia anterior, ésta opta fundamentalmente por planos cerrados como el segmento focalizado por Eversmann. Los GPG presentan los desplazamientos de los *humvees* desde el PDV cenital del helicóptero para situar la acción al final del primer pulso y al inicio del segundo (como modo de transición). También magnifica el momento de la explosión que vive Grimes desde una angulación muy contrapicada (plano 25).
- Para fijar el protagonismo de McKnight y Grimes se recurre a un PP frontal, a la altura de sus ojos y tomado con teleobjetivo (planos 1 y 8 –McKnight-; planos 19 y 21 –Grimes-).
- El teleobjetivo y la angulación normal también señalan que ha de atenderse a las emociones de los personajes. En el plano 2 acusa el temor de Thomas<sup>627</sup> y en los planos 11 y 16 señala el impacto emocional que la visión del cuerpo de Blackburn ha tenido en McKnight.
- El momento del disparo del proyectil a Grimes se divide en cuatro cortes que presentan cambios de casi 90º entre sí para favorecer la sensación rítmica por acusar la fragmentación (planos 22 a 25). El momento del disparo y la explosión se presentan frontalmente.

⇒ PDV:

- Por primera vez en el episodio se recurre al PDV semisubjetivo de tirador en primera persona habitual en los videojuegos. Se corresponde con la perspectiva de Pilla<sup>628</sup>.
- Los planos subjetivos se corresponden con la visión de los protagonistas (plano 9 –McKnight-; plano 20 –Grimes-)
- Se oculta la reacción de McKnight a la visión del cuerpo de Blackburn mediante el empleo de un plano semisubjetivo (plano 10). Así su reacción en el plano 11 produce mayor impacto emocional.
- El PDV documental presenta un inserto del cuerpo de Blackburn siendo introducido en el *humvee*. Al presentarle “con los pies por delante” acusa la urgencia por proceder a su evacuación por su crítico estado.

⇒ Saltos adelante y atrás: magnifican los momentos que acusan el motivo de cada pulso dramático. Se destaca por salto atrás la llegada del cuerpo de Blackburn (planos 6 y 7), el momento en el que McKnight ve el cuerpo del novato (planos 9 y 10) y por salto adelante la reacción de Grimes a la explosión (planos 25 y 26).

⇒ Movimiento interno y externo de los cuadros:

---

<sup>627</sup> El miedo de este personaje será fundamental en la secuencia 43, de este modo se destaca su presencia en el *humvee* al espectador.

<sup>628</sup> Esto se recuperará en la secuencia 43 cuando Hoot venga su muerte.

- El paso de los detenidos en el primer término del plano 16 de la reacción de McKnight acusa la dicotomía en la que se encuentra el personaje. Debe terminar la operación (de ahí la presencia de los detenidos) y al mismo tiempo socorrer a Blackburn. La composición señala de un modo equivalente al plano 26 de la secuencia 37 el momento de duda del protagonista actual de la trama moral.
  - Los planos de esta secuencia son fijos, exceptuando el pulso dedicado a Grimes. El PDV documental presenta su desplazamiento desde delante en cámara en mano en el plano 21, y se señala la progresiva proximidad del proyectil mediante movimientos que son progresivamente menos fluidos (panorámica vertical en plano 22, barrido lateral en el 23 y *zoom in/out/in* en el plano 24).
- ⇒ Velocidad: El plano 25 que presenta explosión que sufre Grimes se presenta ralentizado traduciendo su impacto emocional (el detalle sugiere que para el protagonista dura una eternidad o parece que se interrumpe su vida). Al recuperarse y dirigirse con determinación a su posición recupera la velocidad normal (esto es equivalente a la recuperación de Eversmann en las secuencias 32 y 37).
- ⇒ Tratamiento sonoro:
- En esta secuencia se elimina la melodía de la secuencia 39 con la llegada de McKnight en el segundo pulso. Sin embargo, en el plano 6 durante la entrada del cuerpo de Blackburn se escucha su *leitmotiv* musical.
  - En los planos 11 y 13 se escucha un redoble de batería tratado con reverberación que acusa su impacto emocional (reacción de McKnight a la visión del cuerpo de Blackburn y explicación del motivo de su caída). Esto también se escucha en el plano 19 en el que Grimes escucha que debe volver al combate. A partir del plano 20 y hasta el final de la secuencia se presenta una melodía de percusión que se va acelerando conforme aumenta la tensión del personaje. Tras la explosión todavía adquiere más presencia (como si su corazón bombeara más sangre).

#### D. Secuencia 41 (transición)

Todos los esquemas y tipo de colisiones empleadas señalan su función como secuencia de transición.

Un salto de eje respecto al desplazamiento final de Grimes de la anterior secuencia marca la cesura entre ésta y la anterior (se produce una mínima elipsis). Además, aunque existe continuidad musical con la explosión de Grimes, el ritmo de la percusión se acelera y se hace coincidir el primer corte con un disparo resultando clara la división.

Como la secuencia 39, esta secuencia se divide en dos pulsos relacionados entre sí por continuidad musical e impide que progrese la trama del salvamento de Blackburn recuperando la trama de la operación Irene. En su primer pulso presenta elementos que la relacionan con el tiroteo y la operación de montaje de la camilla de la secuencia 38 o el descenso de los helicópteros de la secuencia 35. El recurso a las estrategias de estas secuencias o pulsos acusa

su función de dilatar la trama moral y que su motivo es señalar la eficacia de los protocolos del ejército americano.

⇒ El primer pulso acusa la fragmentación por el montaje alterno entre el trayecto de los *rangers* (un corte desde el PDV documental) y el de Grimes (un corte desde el PDV focalizado), con la situación de Eversmann focalizada por él (PP frontal y PDV subjetivo). Terminan confluyendo en el último plano destacado como clímax por un salto de eje. La finalidad del montaje alterno es en este caso similar a la empleada durante el descenso del helicóptero durante la secuencia 35: acusa la “cuenta atrás” de los personajes por ponerse a cubierto. La continuidad con la acción que terminó la anterior secuencia acusa que sirve como pulso de transición de la anterior secuencia y al pulso siguiente.

En el segundo pulso recurre a estrategias empleadas en el pulso de la secuencia 40 focalizado por Grimes, y el primero se relaciona por continuidad musical y espacial con él. Así, otro de sus motivos es presentar, como entonces, la primera experiencia del combate en tierra de Eversmann. El pulso final también recurre a las técnicas empleadas en las secuencias 32 y 37, con lo cual su motivo emocional y temático está relacionado con los pasos de su arco dramático al servir a la reproducción de su sensación emocional y lectura que hace de el combate.

⇒ En el segundo pulso Eversmann observa cómo un helicóptero termina con los milicianos que les atacan y padece las consecuencias del apoyo aéreo (sobre él caen casquillos de bala que le queman la piel). Presenta su focalización de su situación del combate. Como las secuencias del primer segmento del acto focalizadas por él se recurre en dos ocasiones a cada cuadro que lo presenta frontalmente y en PP (el corte 6 repite la posición del plano 2, y los cortes 7 y 11 lo presentan desde el mismo cuadro). Su acción se muestra sin interrupciones y se relaciona por continuidad espacial con el pulso anterior. Esto relaciona este momento con el de la experiencia de la explosión de Grimes en el último pulso de la secuencia 40. Las colisiones cualitativas que se expondrán más adelante relacionan este pulso además con las secuencias 32 y 37 que presentan los giros de su arco de transformación.

En el primer pulso el ritmo se inicia focalizado y decreciente señalando la tensión que impera el en conjunto del cuarto pelotón. El plano más breve es el que presenta desde el PDV subjetivo de Eversmann a los milicianos disparando para determinar el motivo de su tensión. Después, al seguir en continuidad la llegada de Grimes, el ritmo se mantiene regular al final del primer pulso y durante el segundo. Durante toda la secuencia los cortes se sincronizan al sonido de los disparos como en la secuencia 38 traduciendo la intensa situación en la que se encuentran los *rangers*.

En el caso del segundo pulso por primera vez en el episodio se combina la enunciación focalizada con un esquema rítmico regular. Esto permite apreciar que el estado de Eversmann,

aunque esté inmerso en un combate, no se afecta por la intensidad de la situación como en anteriores momentos que focalizó (secuencias 37 y 38). En este caso está realizando una lectura de su padecimiento de las consecuencias del apoyo aéreo. Esto se confirma por el recurso a colisiones cualitativas ya empleadas por las secuencias en donde se dibujaba su arco de transformación y se accedía a su intimidad. El plano más largo de este segmento es el que muestra su determinación recién adquirida.

Las colisiones cualitativas de esta secuencia se acumulan en el segundo pulso de la secuencia. Acusan el proceso de razonamiento de Eversmann. Es la primera vez que se aprecia que el apoyo aéreo permite resolver una situación en tierra (obliga a dejar de disparar a los milicianos), pero para ello los casquillos calientes de la ametralladora hieren al protagonista (caen sobre él quemando su piel). Su lectura remite, como en la anterior escena de transición, al argumento de McKnight (“el combate desde el aire es impredecible; en tierra es implacable”). Para poder interpretar la secuencia resulta fundamental recordar que Eversmann fue testigo de la discusión entre McKnight y Harrell en la escena 19.

Para poder interpretar la lectura que Eversmann hace del suceso se recurre a las estrategias empleadas por las secuencias 32 y 37, con su misma finalidad: señalar su transformación hacia el modelo moral de McKnight y el expuesto por Hoot en la secuencia 26.

⇒ Salto adelante y PDV subjetivo:

- Como en la secuencia 32 se presenta su PDV subjetivo mediante un salto adelante que traduce su atención al soldado que desde el aire emplea su ametralladora contra los milicianos (corte 8 y 9). En esta ocasión el segundo de los planos recurre a un *zoom in* para transmitir la total concentración de Eversmann en el tripulante del helicóptero (esto ya se hizo en la secuencia 23 para mostrar su observación de Hoot).
- Se emplea el mismo cuadro para mostrar el PDV subjetivo de Eversmann (corte 3) y el PDV subjetivo del soldado que acaba con los milicianos (corte 10). Esto ya se hizo durante la secuencia 36 (un cuadro sirvió como plano objetivo de la situación del helicóptero y luego se empleó como plano subjetivo de McKnight), en la secuencia 37 (un mismo cuadro sirvió de PDV subjetivo de Eversmann y Wolcott) y en la secuencia 39 (un plano parecía el plano subjetivo de Wex, pero en realidad era tomado desde el PDV omnisciente). Da la impresión de que esta estrategia favorece que el espectador identifique la parcialidad de la enunciación omnisciente, así como que los soldados comparten la misma perspectiva de los sucesos.

⇒ Salto de eje: como en la secuencia 32, un salto de eje en el último corte señala su catarsis y el cierre de su razonamiento. En ambos casos sirve a traducir su nueva determinación. Es un cuadro nuevo para destacar el momento.

⇒ Velocidad, tamaño y angulación: Como en la secuencia 37 durante la caída de Blackburn, se destaca por ralentizado el momento en el que le caen los casquillos para traducir su sensación del suceso (corte 12). Como en el caso del pulso focalizado por Grimes al final de

la secuencia 40, es un plano nuevo de gran tamaño que contrasta con los PP frontales que recogen la imagen del protagonista, tomado a ras de suelo y sobre el que caen los casquillos de bala (durante la explosión caían escombros sobre el PDV). De este modo se hace partícipe al espectador de la sensación del personaje. Protagonista y público sufren las consecuencias del “apoyo” aéreo, así como reciben su “bautismo de fuego”.

- ⇒ Movimiento: los planos de los miembros del cuarto pelotón durante el tiroteo son fijos aunque inestables. El plano del helicóptero y del soldado que maneja la ametralladora son fijos y estables, lo que traduce el diferente grado de tensión entre el helicóptero y el combate en tierra. El momento que traduce las sensaciones y lectura de Eversmann se recoge mediante planos fijos.
- ⇒ Tratamiento sonoro: En lugar del sonido de la ametralladora, durante la lectura y sensación de Eversmann del momento en el que le caen casquillos, se escucha con mucha presencia su sonido metálico. Son el símbolo del sacrificio de los cuerpos de tierra frente a la comodidad del combate desde el aire.

## E. Secuencias 42 y 43

El inserto de un plano de unas niñas observando la detención de los milicianos y el cierre del acompañamiento musical marca la cesura con la anterior secuencia. Este segmento devuelve la atención al tema moral de la trama del salvamento de Blackburn. Las secuencias 42 y 43 presentan una situación principal que se reproduce en continuidad, recurren al PP de los personajes como plano máster, el esquema rítmico focalizado e irregular y el tipo de colisiones expresivas que favorecían la identificación emocional con los personajes focalizadores en las secuencias anteriores de idéntico motivo temático.

La secuencia 43 funciona como “pinza” entre actos del mismo modo que la secuencia 36. La muerte de Pilla sirve como clímax a la trama moral y además se presenta mediante esquemas gráficos y rítmicos similares a los momentos más dramáticos de este acto. Además se relaciona en continuidad directa con la secuencia anterior. Por esto se ha optado por incluirla dentro de este segmento y acto. Pero su presentación recupera las colisiones y subestructuras propias de la secuencia 30 o 36 y al final presenta una yuxtaposición de reacciones de los personajes a la noticia de la muerte de Pilla que se repetirá en la secuencia 44 que constituye el acto final. Esto permite que remita también al tema principal (los helicópteros se demuestran como un apoyo ineficaz de los cuerpos de tierra).

Como en el caso de las secuencias 35 y 36, presentan esquemas estructurales, rítmicos y colisiones gráficas diferentes aunque se relacionen en continuidad. Por ello se analizan por separado.

La secuencia 42 recurre a McKnight como vehículo de continuidad como en la secuencia 40. Como entonces se divide en dos pulsos, pero en este caso no se producen elipsis entre ellos ni cambios de protagonista. En este caso la prioridad es la fidelidad temporal, ya que se pretende preparar al espectador para la siguiente secuencia donde se pretende su inmersión absoluta. Por este motivo el paso a la secuencia 43 se produce en continuidad musical y directa. Su PP sirve como plano máster, se recurre al plano-contraplano y a la aparición del acompañamiento sonoro es puntual (para apoyar los momentos relacionados con la decisión de salvar a Blackburn) y también sirve como modo de transición a la siguiente secuencia. La repetición de muchas de las estrategias de la secuencia 40 es debida a que aquí el protagonista toma la decisión de extraer a Blackburn que se postergó entonces.

- ⇒ El primer pulso recupera el traslado de prisioneros a los *humvees*. Esto sirve como transición al plano máster de McKnight ya empleado en la secuencia 40 que le devuelve el protagonismo de la escena. Se produce un diálogo por radio con Harrell, donde pide la sanción del comienzo de la evacuación de Blackburn y se inserta un cuadro en el que Garrison y Cribbs escuchan la conversación. Struecker recibe el encargo de continuar el salvamento de Blackburn (plano 7). No hay acompañamiento musical más que como apoyo de los momentos relacionados con la misión de salvar a Blackburn.
- ⇒ El inserto de Struecker, que reacciona con cautela al encargo de liderar el convoy permite dividir los pulsos. Pero estos se relacionan en continuidad por el recurso al plano máster de McKnight para pedir apoyo a los *deltas*. En los últimos planos de Hoot y Struecker dirigiéndose a los *humvees* se inicia el *leitmotiv* “No man left behind” que sonará durante la secuencia 43. La secuencia se cierra con el plano máster de McKnight para incidir en su sentimiento de responsabilidad sobre el destino de sus hombres y cerrar su protagonismo.

A nivel rítmico esta secuencia es algo más relajada que la anterior ya que los planos son más largos y se sigue una única acción. Aún así los planos de Struecker, como personaje que recibe el mandato moral en esta secuencia, se destacan por su brevedad (planos 7 y 11). La tensión general del episodio se mantiene por el recurso a los saltos adelante y atrás<sup>629</sup> y los cruces en primer término de los prisioneros<sup>630</sup> (actúan como cortinillas diegéticas).

Sus colisiones cualitativas y esquemas gráficos son idénticos a los empleados por la secuencia 40 (al continuar con el protagonismo de McKnight y su toma de decisión).

- ⇒ Saltos adelante y atrás, uso del teleobjetivo y movimiento:

---

<sup>629</sup> Planos 3 y 4, 10 y 11.

<sup>630</sup> Planos 2 y 3, 8 y 9.

- Un salto adelante a un plano con teleobjetivo en los planos 3 y 4 devuelve el protagonismo a McKnight. En el mismo cuadro que servía como plano máster en la secuencia 40 se ve cruzar a los prisioneros al tiempo que el protagonista considera solicitar el inicio de la evacuación de Blackburn. De ese modo insiste en su dicotomía misión militar/misión moral. En el plano 3 un *travelling in* devuelve la atención a McKnight antes del salto adelante.
  - También se presenta en PP tomado con teleobjetivo a Hoot en el momento en el que se ofrece a asegurar el convoy (plano 9). Los prisioneros cruzan el cuadro con la misma finalidad que en el caso anterior.
- ⇒ Tratamiento sonoro: Se escucha el redoble de batería que en la secuencia 40 señaló el momento en el que McKnight asumía la responsabilidad de evacuar a Blackburn en los planos de Struecker 7 y 11. Esto implica que hereda el testigo del salvamento del novato. Por el mismo motivo, el ofrecimiento de Hoot de acompañarle se señala mediante un apoyo sonoro extradiegético (aunque en este caso son dos golpes metálicos)<sup>631</sup>.
- ⇒ Tratamiento fotográfico: El plano de Harrell (5) presenta el mismo tratamiento azulado que el que recibe el inserto de Garrison y Cribbs. Esto equipara su situación (más segura) y contrasta con el tono cálido de los planos que reproducen a los personajes que están sobre el terreno.

La secuencia 43 presenta una estructura mucho más compleja que hace evidente la fragmentación para destacar el clímax de la trama del salvamento de Blackburn. En ella se presentan cuatro pulsos dramáticos que combinan numerosas perspectivas de la situación principal en continuidad: Se vinculan las situaciones de Struecker, Hoot y Thomas en el interior del *humvees*, la de Pilla en la parte superior del vehículo, la de los milicianos que disparan a su paso (desde seis posiciones diferentes), la de McKnight, la de los helicópteros que siguen el trayecto de los vehículos, la de otros *humvees* y la de Steele, Harrell, Eversmann y Garrison. Se presentan por montaje alterno relacionadas por continuidad musical, de miradas o por las comunicaciones por radio. Sólo la del interior de los *humvees* o la de Pilla funcionan como principales, el resto se presentan como insertos.

- ⇒ El primero presenta el inicio del desplazamiento de los *humvees* en continuidad directa y musical con la secuencia anterior. Como los pulsos iniciales de las secuencias 30 o 36<sup>632</sup> yuxtaponen diferentes situaciones del inicio del trayecto resueltas en subestructuras de tres planos en continuidad o resumidos, con diferencia de 90º en perspectiva<sup>633</sup>. Su

---

<sup>631</sup> Plano 9

<sup>632</sup> Secuencias del despegue de los helicópteros y aterrizaje y despliegue.

<sup>633</sup> Así se pueden agrupar:

La salida de los *humvees*: Dos planos laterales desde dentro y desde fuera del *humvee* presentan a Hoot y Struecker cerrando las puertas del vehículo. Un plano frontal presenta el cierre de la puerta trasera para presentar a Blackburn. Se produce un negro diegético que marca el inicio de la acción.



finalidad es construir la expectación a partir del efecto rítmico de la repetición de subestructuras, aumentar la tensión por los cambios constantes de localización y sus colisiones en perspectiva. Sus motivos son transmitir la profesionalidad y la coordinación del protocolo de extracción y magnificar el suceso presentado como en anteriores ocasiones.

- ⇒ En el segundo pulso una subestructura de tres planos presentan el PM, PC y plano semisubjetivo de Pilla para fijar su protagonismo. A partir de aquí se opta por la estructura en continuidad con insertos del efecto de los disparos de Pilla o de la perspectiva de la milicia. Esta presentación desde dos perspectivas tomadas desde el PDV omnisciente o documental de un mismo desplazamiento transmite la sensación de “cuenta atrás” del bando norteamericano como en la secuencia 35, aunque en esta ocasión es por lograr salir de ahí con vida. Después se sigue el mismo esquema al presentar en montaje alterno el avance del convoy y la situación de un miliciano que se dispone a disparar. Se genera suspense ya que el espectador tiene más información que Pilla de que el miliciano le tiene a tiro (como en el primer pulso de la secuencia 37 antes del disparo al helicóptero de los *rangers*). Este montaje alterno produce mucha tensión por irse reduciendo el número de planos tomados desde la vista del miliciano<sup>634</sup>. Finalmente la muerte de Pilla se presenta en detalle y en continuidad. Permite el paso al siguiente pulso en el interior del *humvee*.
- ⇒ El tercer pulso dramático presenta la reacción de los personajes en el interior del *humvee* y su dificultad por encontrar las palabras para comunicar el fallecimiento del artillero. Se inserta por montaje alterno el diálogo por radio con McKnight que pregunta si hay alguien herido. Esta estructura permite crear expectación por la reacción de McKnight, ya que sobre el estado de Pilla no hay duda alguna de que está muerto. Finalmente Hoot comunica el fallecimiento y se presenta no sólo la reacción de McKnight, sino una yuxtaposición de reacciones en diferentes localizaciones de Harrell, Steele, Eversmann y Garrison. Los cuadros de la yuxtaposición se presentan con una composición de plano-contraplano aunque se encuentren en diferentes localizaciones, y durante el fragmento en el interior de los *humvees* se recurre en dos ocasiones al PDV subjetivo de Hoot (planos 36 y 43). Aunque el montaje alterno no fuera habitual en las secuencias de tema moral (salvo en el segundo pulso de la secuencia 38), estos esquemas estructurales son los habituales en las escenas principales de este acto. El sonido de la radio y la música garantizan la continuidad como en las secuencias en las que se pretendía crear una imagen colectiva del bando protagonista (secuencias 30, 32 y 36).

---

Su desplazamiento: Se repite el plano lateral desde el exterior de Struecker, se presenta el PDV trasero del *humvee* visto desde otro y un plano lateral de Struecker desde dentro del vehículo. Éste funcionará como plano máster en la secuencia (PC).

Primeros disparos: Tras un plano cenital en el que se aprecia un helicóptero, se presenta un plano con la referencia de un miliciano disparando tomado desde una azotea con la perspectiva opuesta. Después se yuxtapone un PM lateral de Pilla respondiendo a sus disparos idéntico al que se empleó en la secuencia 36 durante su primer tiroteo. Esto favorece su reconocimiento.

Conversación McKnight y Struecker: dos planos en 3/4 de McKnight enmarcan el plano máster lateral de Struecker. Esto favorece que se perciba que ahora Struecker es el protagonista de la secuencia y no el coronel (a quien se presenta en planos cada vez más lejanos).

<sup>634</sup> Se presentan dos planos de la situación de un miliciano escondido tras una esquina y por primera vez en el episodio presenta su PDV subjetivo. Tras un inserto Struecker, se vuelven a insertar dos planos del miliciano (da la impresión de que apuntará al conductor) después un plano del artillero y finalmente se presenta el disparo.

⇒ El primer plano del último pulso dramático presenta a través del monitor de Garrison la misma perspectiva que el que precedió al tiroteo (plano 7) y su mirada favorece la continuidad. A partir de ese momento Hoot focaliza y protagoniza absolutamente la secuencia, ya que sólo se atiende a su acción y ya no se pasa por montaje alterno a la perspectiva de los milicianos con en el segundo pulso protagonizado por Pilla: se los presenta desde su PDV subjetivo (planos 57 y 63).

A nivel rítmico esta secuencia es la más intensa hasta el momento. Su elevado número de cortes e insertos de múltiples situaciones en relación a la acción principal, así como el montaje alterno con la situación de McKnight, favorecen que la tensión aumente. Su elevado nivel de fragmentación también se acusa por la gran cantidad de cambios en perspectiva y la sincronía de los cortes con los disparos (como en la secuencia 38). Su esquema es fundamentalmente irregular focalizado adaptándose a las emociones de cada personaje presentado por imagen, y presenta notables contrastes en duración que coinciden con los momentos más dramáticos de la secuencia. Esto relaciona esta secuencia con las que traducen el tema moral en este acto.

⇒ El primer pulso se inicia haciendo coincidir los cortes de final con el cierre de las puertas del vehículo. Esto sumado al cierre a negro diegético que supone el cierre de la puerta trasera se traduce como un “3, 2, 1, acción” que genera mucha expectación. Después su ritmo es lento y regular para traducir la coordinación del protocolo norteamericano como en las secuencias del primer acto o las secuencias de transición de éste con el mismo motivo.

⇒ A partir del segundo pulso se acelera bruscamente el ritmo hacia los clímax del primer éxito de los disparos de Pilla y su muerte. Aunque este personaje no focalice la enunciación, el ritmo sí responde a sus sensaciones, permitiendo la identificación con él. Como en las secuencias de la caída de Blackburn, la explosión de Grimes o el momento de la caída de los casquillos sobre Eversmann, los planos que presentan su muerte se ralentizan para transmitir su sensación.

⇒ El tercer pulso adapta la duración de los planos a las emociones de cada personaje presentado por imagen y a su diálogo, hasta que finalmente la yuxtaposición de reacciones emocionales a la comunicación de la muerte de Pilla emplea un ritmo regular para equiparar a los personajes entre sí y componer una imagen emocional colectiva. También favorece que se atienda a su lectura del suceso.

⇒ En el cuarto pulso, cuando Hoot focaliza la secuencia, el ritmo vuelve a ser irregular y los planos que presentan su PDV de los milicianos siendo abatidos son los más breves del fragmento.

Las colisiones cualitativas y esquemas gráficos adoptados por esta secuencia sirven a la traducción de las emociones de los personajes (recuperando algunos esquemas propios de las secuencias de tema moral).

⇒ Perspectiva y angulación:

- El plano 3 vuelve a mostrar a Blackburn “con los pies por delante” como en la secuencia 40 –se sugiere que la operación de evacuación es trascendental para salvarle la vida-.
- Para traducir las emociones del soldado Pilla y favorecer la identificación emocional con él se emplea un plano aberrado y muy contrapicado que transmite su presión (plano 14) y un plano semisubjetivo (plano 15). El cuadro 14 se volverá a emplear en el corte 30 para destacar su muerte (la óptica se manchará de sangre haciendo visible la presencia de la cámara) y de nuevo para presentar a Hoot a los mandos de la ametralladora (plano 55). Al recuperarse el plano que caracterizó a Pilla y asociado tan claramente a su muerte, se comprende que el *delta* tiene al soldado caído en mente. Este recurso de equiparar a los personajes por la composición idéntica de los cuadros es una constante en las secuencias que buscan caracterizar emocionalmente a los soldados.
- Las reacciones de todos los personajes a la muerte de Pilla se presentan en perspectiva  $\frac{3}{4}$  casi frontal, equiparando sus emociones. Esto sólo se incumple en el caso de Thomas (frontal por estar aterrado y engañándose a sí mismo sobre el resultado del suceso en el plano 36 visto desde el PDV de Hoot) y en el caso de Harrell y Mathews (lateral, se les acusa indirectamente de la muerte del soldado por su diseño de la misión además de reaccionar fríamente al suceso).
- El disparo de Pilla a unos milicianos se subdivide en tres cuadros con diferencia de 90º en perspectiva que incluyen barridos. La explosión se presenta desde la espalda de los milicianos que reciben el impacto y sus vísceras saltan hacia cámara.

⇒ Tamaño, composición y movimiento:

- Los planos del desplazamiento de los *humvees* son amplios, fijos o con movimientos fluidos hasta el segundo pulso. A partir del tiroteo entre Pilla y los milicianos, los planos de los *humvees* presentan a estos en primer término, en ocasiones también se aprecian llamas que traducen la intensidad del combate (planos 16 y 20). Las diagonales son muy marcadas (planos 17 y 22). Con la presentación del miliciano que acabará con la vida de Pilla el tamaño de los planos de los *humvees* se reduce y son más inestables acentuando la tensión.

⇒ Saltos adelante y atrás: Se reserva para magnificar el suceso de la muerte de Pilla. El acierto del miliciano se destaca mediante un salto adelante (planos 28 y 29), la muerte de Pilla mediante un salto atrás (planos 30 y 31). Esto favorece el impacto emocional.

⇒ Velocidad: los planos 31 y 32 se muestran ralentizados para destacar el punto más dramático de la secuencia y traduce su sensación (se para el tiempo, muere). Esto ya se empleó en los sucesos más dramáticos del acto.

⇒ Sonido: un sonido extradiegético de viento suena sobre los planos 32 y 33. Sugiere el último aliento de Pilla. Es un uso similar al que se hizo de él en la secuencia 32 durante la caída de Blackburn.

⇒ Tratamiento fotográfico:

- Los enemigos se presentan como siluetas negras durante los pulsos 1 y 2. Durante el cuarto pulso se puede apreciar su rostro e incluso se escuchan sus gemidos. Al estar vistos desde el PDV de Hoot esto traduce su rabia. No sólo está cumpliendo con su trabajo de asegurar al convoy, está vengando a un compañero. De ahí que en este caso se humanice al enemigo.
- Harrell y Mathews son los únicos cuya reacción se presenta en un plano en silueta. Se equipara su personalidad a la del enemigo. En esta ocasión el tono del cuadro no se

equipara al de Garrison (que sigue siendo azul). Se busca distinguir los valores morales de los oficiales.

- Se presenta en silueta a Hoot en el momento en el que toma los mandos de la ametralladora (planos 54 y 55). Esto traduce que en este punto sus emociones son negativas, por ir a llevar a cabo una venganza. También podría significar que podría ser él o cualquier otro soldado, ya que sus sentimientos son compartidos por el resto de personajes.

⇒ Salto de eje: Se presenta la reacción de McKnight a la muerte de Pilla desde el eje contrario al empleado por el resto de planos de los pulsos 2 y 3. Esto señala su impacto emocional como en otras secuencias (32, 41 –Eversmann-, 33 –Grimes-).

⇒ PDV subjetivo:

- Se insertan tres planos vistos desde el PDV subjetivo de soldados sin identificar (cortes 3, 5 y 61). Favorecen la inmersión del espectador.
- Pilla sólo recibe planos semisubjetivos de tirador en primera persona para favorecer la identificación con él, pero no es protagonista de la secuencia al no recibir plano subjetivo como en el resto del acto. Este esquema gráfico también se emplea en el cuarto pulso durante la acción de Hoot para recordar que tiene en mente la muerte de su amigo.
- Todos los planos subjetivos empleados son de Hoot. Son sus sensaciones las que se pretenden transmitir al espectador.
- Por primera vez se presenta el PDV subjetivo de un miliciano para aumentar la tensión del espectador. No sólo sabe lo que se dispone a hacer, sino que se le obliga a asumir su perspectiva.

También se recurre a colisiones cualitativas nuevas que acusan la responsabilidad de los oficiales de la muerte del soldado por su mal diseño de la misión y que señalan el sentimiento de culpa de los protagonistas que indirectamente han provocado su muerte al optar por anteponer el salvamento de Blackburn a la seguridad del convoy (McKnight, Eversmann y Hoot). Así se introduce la lectura que se pretende del episodio y que se desarrollará en el acto final.

⇒ Uso de la música: Aunque la música suena durante toda la secuencia, no se recurre a ella como patrón métrico. Sólo se sincronizan con el sonido de la campana algunos cortes. El sonido de las campanas está asociado a la muerte (por el repique previo a un funeral). Su coincidencia con algunos planos resulta significativa:

- La primera vez que suena lo hace sobre el plano 3 dedicado a Blackburn, motivo de la tensión de los protagonistas, ya que se encuentra al borde de la muerte.
- Luego coincide con la imagen del helicóptero en los planos 7 y 50. Con la repetición de la perspectiva del plano inicial pero visto a través del monitor desde el PDV de Garrison se traduce la lectura del general : el apoyo aéreo ha sido ineficaz para evitar la muerte del soldado.
- Suena sobre la imagen del cadáver de Pilla cuando comunican su muerte (planos 39 y 43)
- También lo hace sobre los planos de Hoot comenzando a disparar (tiene la muerte de Pilla en mente – planos 54 y 58-).

⇒ Uso contrapuntístico del diálogo: En los planos que presentan diálogo su duración se adapta a la de las frases de los personajes durante toda la secuencia. Sin embargo, sobre la yuxtaposición de reacciones del tercer pulso, el sonido de la voz de Struecker, McKnight y Harrell cabalga sobre las imágenes de los protagonistas. De la yuxtaposición de cada frase sobre cada personaje, o la ausencia de ella, se puede traducir la lectura que cada uno de ellos hace de la muerte del artillero. El público puede así establecer una comparación entre los valores morales de cada uno de los personajes.

- Sobre la imagen de McKnight se escucha “Pilla está muerto”. El empleo de su nombre de pila lo cual se interpreta como que el coronel siente la pérdida de alguien cercano a él (su compañero de pelotón).
- Sobre el plano de Steele únicamente se escucha un disparo (es un “mazazo” para él ya que lo último que hizo fue amonestarlo).
- Sobre el plano de Harrell y Mathews se escucha en *off* a McKnight decir por radio “tenemos una baja”. El que lo haga McKnight es significativo, ya que él fue quien previó que el apresurado diseño de la misión podría conllevar bajas y discutió sobre ello con los oficiales. El que emplee la palabra “baja” sobre el plano de Harrell se traduce como que el oficial únicamente siente la muerte del soldado como la pérdida de un efectivo –algo que también se destaca por imagen respecto a los demás ya que es el único plano que presenta a los personajes en silueta a contraluz-).
- Sobre el plano de Eversmann se escucha el “Dominic Pilla”, ya que Eversmann siente la pérdida a un nivel humano. Este acontecimiento avanza el arco dramático del personaje, ya que se recurre al cuadro que sirvió de plano final en la secuencia 41 tras su “bautismo de fuego” al caerle casquillos calientes. En este caso le caen pequeñas piedras sobre la cabeza a causa de unos disparos.
- Sobre el plano de Garrison se escucha a Harrell decir “recibido”. El general asume su culpabilidad indirecta del suceso por su anterior exceso de confianza. Esto también se apoya por imagen ya que se emplea el cuadro 14 de la secuencia 39 cuando dijo “ya está, los tenemos”. El que se escuche la voz de Harrell tras haber visto su falta de reacción sobre la imagen del general acusa la diferencia entre ambos oficiales de nuevo.

### 6.2.3. Tercer acto: secuencia 44

La secuencia 44 supone la recuperación de la trama y tema principales: Permite leer el episodio desde el argumento que expuso McKnight en la secuencia 19 (un mal diseño y el exceso de confianza no pueden conllevar una victoria).

Recupera la macroestructura de las secuencias del primer acto ya que el primer pulso presenta mediante una enunciación supresiva una escena completa dedicada a la milicia mediante subestructuras de tres planos en continuidad, y se separan sus segmentos claramente

mediante colisiones sonoras o gráficas<sup>635</sup>. Esto es debido a que en esta secuencia se invierte la situación inicial.

Tiene cinco pulsos que presentan una situación principal con insertos de las reacciones de otros personajes que se relacionan por su mirada o el sonido de la música o la radio (como en la secuencia anterior). También recurre a la presentación de diferentes perspectivas de un mismo suceso por montaje alerno: el de la milicia, el de los tripulantes del helicóptero, el de otra nave que presenta la imagen del *black hawk* cayendo, el de Garrison, y las reacciones de McKnight, Steele y Eversmann, y la de Mathews y Durant. Su motivo es idéntico, ya que como la secuencia 43 acusa del derribo del helicóptero y la muerte de sus tripulantes al mal diseño de la misión.

Como en la secuencia 43 y las secuencias de tema moral del anterior acto se recurre a sonidos extradiegéticos que apoyan sus momentos más dramáticos y a un PP que sirve como plano máster, al PP frontal y al inserto del PDV subjetivo del protagonista de la escena (Wolcott). También se recurre a esta subestructura con el líder miliciano, Garrison, Steele y Eversmann, pero en este caso su PP no funciona como plano máster y la perspectiva es casi frontal, no del todo. Los protagonistas norteamericanos sirven como focalizadores puntuales para traducir la lectura del acontecimiento y componer una sensación colectiva. Se repite en el esquema de yuxtaposición de reacciones empleado en el tercer pulso de la escena anterior.

Como entonces, la caída del helicóptero se presenta desde el exterior y desde el interior del helicóptero para favorecer la sensación de “cuenta atrás”.

⇒ El primer pulso presenta una escena de la milicia mediante subestructuras de tres planos en continuidad<sup>636</sup> y mediante una enunciación supresiva que impide saber a dónde se dirige su líder. Finalmente un PG lo desvela. Este esquema tiene la misma finalidad que sus pulsos de las secuencias 30, 31 y 37: favorecer el suspense. El espectador sabe que se disponen a atacar un helicóptero antes que los protagonistas<sup>637</sup>. Se recupera el *leitmotiv* de la milicia

---

<sup>635</sup> Las cesuras entre ellos se perciben por el cambio de localización y focalización (plano 8 –plano subjetivo de Busch desde el helicóptero–), el contraste musical (en el plano 23 se inicia un redoble de caja al tiempo que se inserta un PC de Garrison que sirve como plano de transición), un cierre a negro diegético apoyado por un efecto sonoro extradiegético (plano 34) y un *zoom out* (plano 42) y un efecto de sonido (alarma sobre el plano 43 que inicia el último pulso dramático).

<sup>636</sup> Sus conjuntos de planos no siguen el mismo esquema de cambios de perspectiva de 90º, sino que presentan un plano frontal del líder de la milicia, su PDV subjetivo del helicóptero y un plano más cerrado desde la misma perspectiva que le presentó inicialmente. Esto permite magnificar la amenaza que supone el líder de la milicia y favorecer el suspense y distingue la finalidad de sus subestructuras de la que tuvo en anteriores pulsos dedicados a la milicia de comparar entre sistemas militares.

<sup>637</sup> Planos 1-7

de la secuencia 31 para servir a los mismos propósitos que entonces: la identificación de su líder e intenciones y determinar el control del enemigo del “factor sorpresa

- ⇒ El segundo pulso dramático presenta en montaje alterno cómo los tripulantes del helicóptero de Wolcott se percatan de las intenciones del miliciano y el disparo del proyectil que les alcanza y que provoca su derribo<sup>638</sup>. Esta estructura es muy similar a la empleada por la secuencia 37 ya que el disparo viene precedido por un inserto del plano de Wolcott tomado desde la misma posición que en aquella (plano 10), se presenta mediante planos de una duración muy breve (entre 12 y 19 fotogramas) y desde múltiples perspectivas el trayecto del proyectil (saltos de eje). Esto favorece que el público mantenga la esperanza de que el piloto pueda realizar una maniobra de urgencia como entonces. Se cierra con un PD de la cola del helicóptero.
- ⇒ A partir de este punto, como en la secuencia 37, desaparece la música a favor del sonido directo del interior del helicóptero con la finalidad de comprometer al espectador con la experiencia particular de sus tripulantes. También se yuxtaponen planos muy breves de las diferentes situaciones que se viven en el interior de la aeronave<sup>639</sup>. Para favorecer el protagonismo del piloto, como en las secuencias focalizadas, se emplea el plano 10 como plano máster. El último plano está tomado desde el exterior del helicóptero para servir como transición a los próximos pulsos dramáticos (que recurrirán a este PDV fundamentalmente). Se escucha por radio el informe de Wolcott de que han sido alcanzados.
- ⇒ El tercer pulso presenta la reacción de Garrison a lo escuchado por radio en PP frontal y se introduce su plano subjetivo. Así se le identifica, como en las secuencias de tema moral como focalizador puntual del suceso<sup>640</sup>. Al apartarse la atención de la trama principal e introducirse un efecto extradiegético que se sincroniza con el corte aumenta la expectación. A partir de aquí suena un redoble militar *increscendo* que traduce la tensión del colectivo y de su protagonista (Wolcott) como en el último pulso de la secuencia 40 durante la explosión vivida por Grimes. A partir de aquí se presenta en paralelo la situación de Wolcott focalizada por él<sup>641</sup> con imágenes del helicóptero girando sin control tomados desde el PDV omnisciente documental (desde otra aeronave). Este empleo del montaje alterno recupera la sensación de “cuenta atrás” con la que se empleaba en el acto introductorio (secuencia 35 o la secuencia anterior). Como en el primer pulso, un PD del helicóptero sirve para mostrar el momento más dramático (Wolcott acaba de confirmar por radio que están cayendo) y se produce un cierre a negro diegético<sup>642</sup>.
- ⇒ El siguiente pulso presenta un esquema similar a la yuxtaposición de reacciones del tercer pulso de la secuencia anterior. En este caso una nota aguda se sostiene favoreciendo la tensión y el sonido de la radio los vincula. El fragmento compone la imagen emocional del colectivo de tierra (impotencia) mediante la yuxtaposición de las reacciones de McKnight, Steele y Eversmann<sup>643</sup>. Estos miran en direcciones opuestas, complementándose, y se

---

<sup>638</sup> Planos 8 a 13

<sup>639</sup> Planos 15 a 22

<sup>640</sup> Ahora es él quien tiene la responsabilidad de la supervivencia de sus hombres, como antes lo fueron Eversmann, McKnight y Hoot.

<sup>641</sup> Se emplea el plano máster (26), su PP frontal (27 y 32) y su PDV subjetivo (plano 31<sup>641</sup>).

<sup>642</sup> Plano 34.

<sup>643</sup> Sus planos de reacción se toman desde la misma posición ya empleada en el fragmento mencionado anteriormente.

siguen del inserto de planos del helicóptero visto desde sus PDV subjetivos sirviendo como focalizadores emocionales puntuales. Para favorecer la transición al siguiente pulso se recupera el esquema anterior de mostrar en paralelo imágenes del interior y el exterior helicóptero.

⇒ Finalmente, el último pulso presenta el impacto del helicóptero contra el suelo. Éste favorece el compromiso emocional con los tripulantes repitiendo la estructura de los pulsos anteriores (se combinan planos frontales ya empleados anteriormente de Wolcott y Busch y el plano máster del piloto con planos tomados desde el exterior). Se recupera el redoble de caja que finalizará con el impacto de la cola del helicóptero contra un edificio en el plano 47. Como en la secuencia 37 se presenta el clímax emocional sin acompañamiento musical. El impacto se presenta mediante un gran número de cortes que hacen evidente la fragmentación mediante cambios de perspectiva de 90º y cambios en angulación sin alterar la perspectiva. Uno de sus planos se repite y funciona como plano máster (planos 46, 54 y 56). Presenta el lugar dónde va a impactar el helicóptero y su presentación en paralelo al descenso e impacto del helicóptero favorece la sensación de “cuenta atrás”. Finalmente el helicóptero se detiene. Se cierra la secuencia con la imagen de la nave en el monitor de Garrison y la yuxtaposición de reacciones de Garrison, Mathews y Durant siguiendo el esquema empleado anteriormente.

El primer pulso recurre a un esquema regular para favorecer el suspense por las intenciones de la milicia y presentarlo como un enemigo temible (como en las secuencias 31 y 32). Sin embargo la situación principal a partir del disparo se presenta mediante un esquema irregular focalizado de contrastes bruscos en duración. Estos destacan los puntos más dramáticos del mismo como en la secuencia anterior o la que presentaba la caída de Blackburn (37). Esto es porque pretende la identificación del espectador con Wolcott y transmitirle su experiencia. Se suceden planos de entre 12 y 19 fotogramas del disparo<sup>644</sup>, del impacto en el interior del helicóptero<sup>645</sup> y de los intentos de Wolcott por intentar controlar la nave. Conforme la situación ya es irremediable los planos van creciendo en duración<sup>646</sup>. El impacto se repite en tres cuadros diferentes y la situación se recoge en nueve cortes magnificando el momento<sup>647</sup>. El plano más largo de la secuencia es el que cierra la situación (plano cenital del helicóptero que encadena a la imagen del monitor).

---

<sup>644</sup> Los planos 11-14 se saltan el eje de dirección para favorecer aún más la fragmentación y el aumento de la tensión.

<sup>645</sup> Los planos 15-19 además presentan movimientos bruscos e irregulares enfrentados (barridos) que dificultan la lectura.

<sup>646</sup> Aunque se siguen realizando movimientos bruscos que acusan la fragmentación como los *zoom in* y *out*.

<sup>647</sup> Con cambios de perspectiva de 90º y cuadros correlativos que no guardan una diferencia de perspectiva suficiente.



En esta secuencia las colisiones entre los cuadros tienen sobre todo una finalidad rítmica. Los cambios de perspectiva (90º grados, saltos de eje o variación mínima entre planos correlativos), angulación, el desequilibrio de la composición, los movimientos bruscos como barridos y zoom, el movimiento interno de los cuadros (el helicóptero gira ante el PDV documental) dificultan la lectura espacial del espectador y favorecen la intensidad del ritmo. El recurso a algunos sonidos que coinciden con los cortes o la sincronía de la música con los cambios de pulso dramático favorecen la tensión ya que se percibe la fragmentación en bloques o planos (como en la secuencia 38).

Únicamente algunas colisiones se relacionan con el motivo emocional o temático.

⇒ Movimientos:

- como en las secuencia 37 y 39 un *travelling* semicircular destaca en el cuadro 15 que ahora todo gira en torno a Wolcott.
- El *zoom in*, además de un efecto rítmico, traduce la tensión de Garrison o Eversmann.

⇒ PDV subjetivo: como en el caso de la secuencia anterior se obliga al espectador a compartir el PDV del enemigo (plano 2). Ya se ha mencionado cómo este PDV permite señalar al focalizador principal (Wolcott) y puntuales (Garrison, Eversmann y Steele).

⇒ Perspectiva, composición y angulación:

- La frontalidad de muchos de sus cortes (plano máster y plano 52) provoca una gran tensión, ya que el helicóptero se estrella o desliza hacia el espectador y se lanzan arena y objetos contra el PDV.
- El cuadro que sirve como plano máster durante el quinto pulso presenta a través de la entrada a un local la visión frontal del helicóptero desde un plano contrapicado. Se asemeja a la imagen de un teatro, donde las paredes y rejas de los laterales del cuadro recuerdan a un telón (cortes 46, 54 y 56). Al fin y al cabo, éste es el “espectáculo” que prometía la película de título *Black Hawk derribado*. En este plano las hélices del helicóptero están a punto de tocar la cámara al impactar contra el suelo sin control. Favorece el impacto emocional y sirve como advertencia de la intensidad de la acción que propone la película al espectador.
- Un gran contrapicado magnifica al líder miliciano y el momento de su disparo al helicóptero.
- Los grandes picados presentan a los tripulantes del helicóptero suspendidos sobre la ciudad transmitiendo el vértigo de su situación<sup>648</sup>. Esto contrasta con el uso que se hacía de esta composición en secuencias como la 32, 33 y 34 (donde señalaba su carácter aguerrido). Acusa la inversión de la situación.
- El cuadro 31 repite la composición del PD de los mandos del helicóptero empleado inicialmente por la secuencia 30. Al señalar en este caso el fallo del helicóptero, señala específicamente que en esta secuencia se invierte la situación inicial.

---

<sup>648</sup> El plano 17 y el 19

- El cuadro 10 de Wolcott que sirve como plano máster en la secuencia, se presentó con una composición idéntica en el momento de la maniobra de Wolcott que tuvo éxito en la secuencia 37 (aunque cayera Blackburn evitó el impacto). En este caso pretende crear falsas esperanzas al espectador. Se deja de emplear cuando el piloto pierde el control del helicóptero pero es el cuadro elegido para presentar por segunda vez el impacto en el corte 51. Esto favorece la inmersión, es como si el espectador fuera montado en el helicóptero.
  - El cuadro 44 particulariza en la tensión de Busch desde un PP frontal. En la secuencia 32 se presentó su PP frontal aunque no tenía ningún protagonismo en la escena. Con la repetición de este esquema se puede percibir cómo se ha invertido su situación. En la primera escena era uno de los soldados que se mostraban cautelosos pero confiados.
  - El cuadro 38 repite el cuadro empleado por la secuencia anterior para mostrar la reacción de Eversmann. Esto sugiere que este momento será fundamental para su transformación como aquél.
- ⇒ Uso del teleobjetivo y tamaño: Los PGC y el uso del teleobjetivo señalan el protagonismo del helicóptero cayendo. Concentra la atención del espectador en el suceso. Los personajes se presentan por PC o PP, y el único GPG de la secuencia presenta el plano final de la secuencia.
- ⇒ Transiciones y uso expresivo del sonido:
- Los cierres a negro diegéticos anticipan expresivamente que los tripulantes morirán.
  - se cierra el impacto mediante un largo GPG cenital que incluye el único encadenado de la secuencia (se pasa a la misma imagen vista a través del monitor de Garrison)<sup>649</sup>. Esto identifica al espectador con su focalización y favorece que valore el suceso de modo equivalente (como un fracaso de la misión). Con este plano se produce una colisión sonora, ya que únicamente se escucha el silencio de la radio (que sugiere la muerte del piloto) y la voz de Mathews diciendo “*Black hawk* derribado” (cerrando la estructura circular del episodio<sup>650</sup>). Estas palabras se repiten sobre la imagen de Garrison acusando su responsabilidad sobre lo sucedido (como en la secuencia 43). Es el PPP frontal y tomado con teleobjetivo que se empleó en el primer corte que le presentó en el plano 23 y que traduce su estado emocional (sorpresa, culpa)<sup>651</sup>. De este modo se traduce el mensaje de la secuencia (el espectador también participó del exceso de confianza del general).
  - se inserta un plano de Mathews (primer corte que lo presenta frontalmente, lamenta la pérdida técnica: dice “ha caído una nave en la ciudad”) . De este modo se presenta la imagen colectiva de los oficiales como responsables de su muerte (por el fallido diseño de la misión y la ineficacia del apoyo aéreo en este tipo de combates). El plano final presenta a Durant en un cuadro idéntico a los que presentaban a Wolcott en sus últimos momentos de vida. Esta equivalencia permite que se perciba su pérdida personal (eran amigos). Esto contrasta con la lectura que se hace de la reacción de los oficiales. De nuevo el esquema de la secuencia 43 compone una imagen colectiva mediante la yuxtaposición de planos y lo expresado por radio.

---

<sup>649</sup> Plano 57

<sup>650</sup> Se inicia con el *black hawk* despegando, termina con éste siendo derribado.

<sup>651</sup> Plano 58.

- Resulta relevante que el último miliciano presentado por el film tenga identidad (el resto eran siluetas, conjuntos o contornos amenazantes y como mucho tenían voz en la secuencia anterior). Se plantea su conflicto como uno personal y no sólo como una cuestión militar (ya se ha presentado a la milicia como un bando fanático y personalista en el diálogo de Garrison con Atto en la secuencia 5).
- Suena un rugido sobre el cuadro 25 que presenta al helicóptero girando. Funciona como el sonido del viento que engulle a Blackburn en la secuencia 37

#### 6.2.4. Sistema estilístico de la secuencia de combate

Este combate ha supuesto dos retos al cineasta a la hora de diseñarlo. Su premisa de realizar una crónica del suceso implica mantener la verosimilitud y el desarrollo coral y cronológico; su planteamiento hiperrealista supone encontrar estrategias expresivas que hagan compartir al espectador la trayectoria emocional y la lectura que de cada suceso experimenten los protagonistas. El episodio es complejo de reproducir en base a esos parámetros. Diferentes protagonistas con personalidades, emociones y lecturas diversas de su labor y la misión definidas en el acto de presentación del film llevan a cabo múltiples acciones a simultáneo que tienen efecto en ellos, que deben ser vividas y comprendidas por el espectador en un mínimo lapso de tiempo debido a la intensidad inherente de la reproducción de una guerra.

Asimismo los recursos que emplee para ello deben adecuarse al mensaje o imagen que quiere transmitir del ejército americano o del suceso. Todo ello sin emplear un discurso que haga demasiado difícil seguir la trama o que suponga alejarse de su planteamiento documental y la verdad histórica que defiende. Su escritura ha de ser expresiva y simbólica, pero no evidente u opaca.

Por ello, el diseño audiovisual del combate opta por una serie de esquemas estructurales, rítmicos, gráficos y sonoros que simplifican la comprensión del valor o finalidad de cada suceso dentro del episodio, de las emociones que manejan los personajes a nivel particular o colectivo, de su lectura de cada acontecimiento y del efecto que tiene en ellos. Al mismo tiempo opta por limitar el número de ideas o emociones que estos reproducen y simplificarlas. No puede profundizar demasiado en ellas, primero por ser el primer contacto del público con el combate, segundo por la complejidad del acontecimiento que debe reproducir y tercero porque aquí sólo debe plantearlas, el resto del film se encargará de cerrarlas.

Mediante el recurso a esquemas constantes el episodio educa al espectador en el modo en el que debe leer cada punto o sugiere su equiparación por el recurso a un mismo patrón. El contraste entre ellos o su yuxtaposición permiten señalar los cambios, matices, transformaciones o impactos que los hechos tienen en los personajes, en el colectivo, en la misión o redirigen la lectura del espectador hacia una nueva perspectiva desde la que estudiar el desarrollo de la operación Irene. Los esquemas permiten que el discurso sea claro, y sus diferentes modos de combinación permiten traducir la intensidad de la experiencia. La puesta en escena y sus diferentes formas de continuidad naturalizan la tendenciosidad de la forma de la enunciación para no apartarse de la verosimilitud.

El cineasta ha organizado el episodio en tres actos con finalidades y motivos diferentes. Como se ha ido explicando en las introducciones al estudio de cada acto, su macroestructura resulta clara porque cada uno adopta determinados esquemas estructurales, rítmicos, gráficos y tipos de colisiones que se repiten para insistir en las ideas o emociones a las que sirven y para lograr un efecto específico en el público. La introducción de nuevos esquemas estructurales, contrastes en el tratamiento sonoro o de insertos separan un acto del otro. Marcan las cesuras, puntuando las ideas y favoreciendo su comprensión.

Dentro de la unidad estilística de cada acto, se varían el tipo estructuras, esquemas rítmicos, gráficos y tipo de colisiones cualitativas que se emplean durante el mismo con el fin de desarrollar las ideas o emociones presentadas y resultando clara su subdivisión en segmentos, como se ha explicado en las introducciones al estudio de cada acto.

Existen dos (35-36 y 42-43) que actúan como transición entre actos. Las secuencias que los componen se relacionan entre sí por continuidad musical y directa, y combinan recursos del acto anterior y posterior en su última secuencia. La finalidad de estas transiciones es presentar progresivamente el estilo (y las emociones o ideas) del acto siguiente y naturalizar los contrastes que se producen en el tratamiento de uno y otro con el fin de que la experiencia del mismo resulte fluida y se perciba menos su construcción cinematográfica.

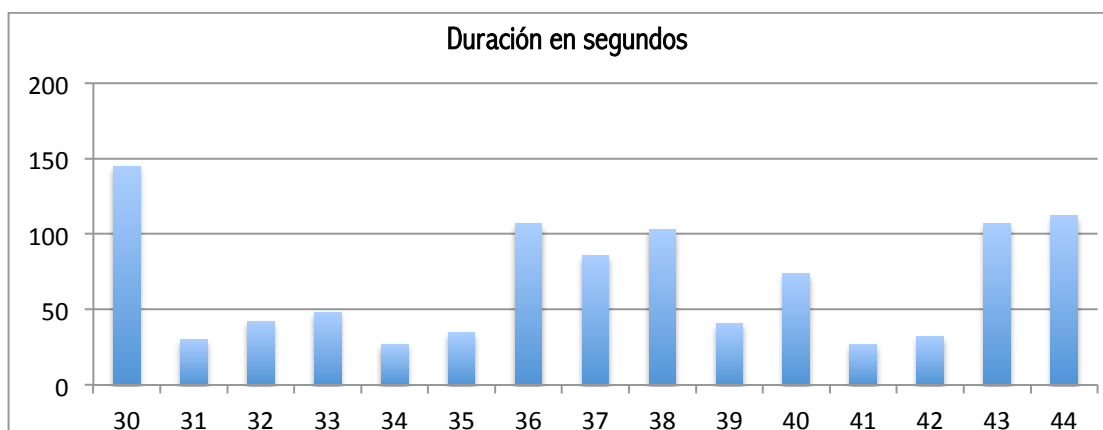
Lo mismo sucede entre los segmentos que constituyen un acto: se varían los esquemas estructurales, rítmicos y tipo de colisiones empleadas con anterioridad con el fin de desarrollar las ideas o emociones planteadas inicialmente. Los segmentos también se separan claramente del anterior, pero incluyen pulsos iniciales o finales que funcionan como transición entre segmentos o incluso secuencias que rompen con el estilo del anterior segmento con la finalidad de separar claramente uno de otro (secuencias 39 y 41).

En la macroestructura del episodio, en la estructura de los actos y en las subestructuras de sus pulsos resulta significativo el número 3. Se divide en tres actos, el primero y el segundo se dividen claramente en tres segmentos, y en muchas de sus secuencias se recurre a subestructuras de tres elementos que o bien resumen una situación o bien la desarrollan en continuidad. Como en el caso de los actos y segmentos, diferentes estrategias marcan las cesuras entre ellas: los cambios de localización, la sincronía de su primer corte con la música o un patrón sonoro, o colisiones gráficas. Esto tiene un efecto rítmico que satisface una de las premisas del diseño: aumentar la tensión del espectador y transmitirle la adrenalina del combate. También clarifican la evolución de una operación, que por su enunciación coral es complicada de seguir.

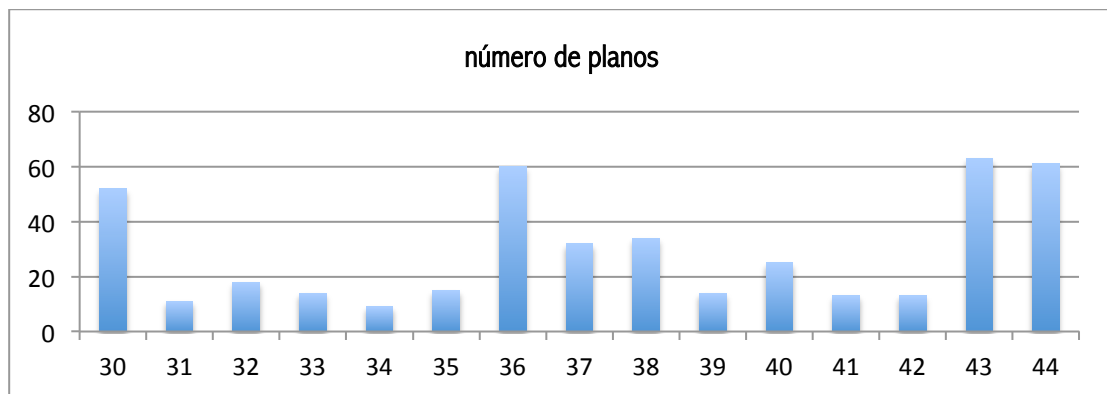
El desarrollo temporal y el nivel de la fragmentación destacan al espectador los acontecimientos más relevantes.

Se da una mayor duración a las secuencias en las que se traducen los dos temas entorno a los que gira el episodio. Las escenas 30, 36, 37, 38, 40, 43 y 44 superan el minuto que duran de media las secuencias que lo componen. Las secuencias de acción 30, 36, 38, 43 y 44 donde se producen tiroteos a los que el bando norteamericano debe responder duplican el patrón de duración. Esto permite apreciar la prioridad que en el combate adquieren las secuencias espectaculares, y en donde se destaca una de las ideas que articula su mensaje: la profesionalidad y eficacia del colectivo (pese al fracaso de las dos operaciones con las muertes que suceden en las secuencias 43 y 44). Las secuencias 37 y 40 también se destacan en duración por ser aquéllas que se dedican al desarrollo de la caracterización de Eversmann y McKnight y que traducen la segunda idea fundamental al mensaje del episodio: son líderes morales y humanos que anteponen el salvamento de un semejante por encima del éxito militar de una operación. El resto de secuencias están por debajo de la media ya que o bien se destinan a la caracterización de la sensación compartida por el colectivo (32, 33 y 35) o sirven como transición entre segmentos y únicamente desarrollan situaciones previas (31, 34, 39, 41 y 42).

En el siguiente gráfico se puede apreciar este desarrollo temporal.



Si se atiende al nivel de la fragmentación se puede apreciar la misma relación entre el número de planos de estas secuencias y el valor medio (28 planos). Esto permite apreciar que el episodio opta por un mayor nivel de fragmentación en las secuencias de acción o que caracterizan los principios morales y emociones de los personajes. A los contrastes entre esquemas les corresponderá la tarea de traducir las ideas o emociones a las que se dedica cada una.



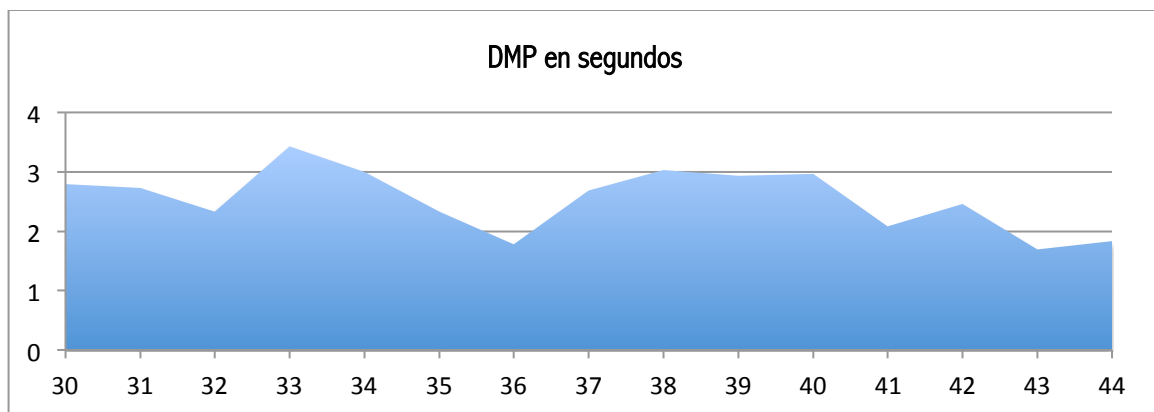
El episodio mantiene al espectador en tensión por un valor medio de la DMP bajo (2 segundos). Sus sensaciones del combate se equiparan rítmicamente a las de los personajes. Existen tres clímax destacados por una DMP menor al valor medio (donde los planos presentan la duración más breve del episodio).

El primero es el que se produce en la secuencia 36 con el inicio de la operación Irene. Las secuencias anteriores servían para dilatar la expectación hacia ese punto, y constituían una especie de “cuenta atrás” hacia él. Si se atiende a las pendientes que se presentan en el gráfico siguiente, se puede apreciar cómo conforme los personajes se aproximan a ese momento la duración relativa de sus planos decrece. Entre las secuencias 30 y 32 (aún están alejados del clímax) la pendiente es suave, pero una vez son conscientes de que han perdido el “factor sorpresa” en la secuencia 33 la pendiente es muy pronunciada hasta llegar al momento esperado.

El segundo sería el desenlace del salvamento de Blackburn que se produce en la secuencia 43. A lo largo del acto dedicado fundamentalmente a esa trama la DMP se mantiene alta y estable. En este acto, no existe un elevado nivel de fragmentación, pero las técnicas que sirven a evidenciarla mantienen la tensión alta. Las colisiones bruscas en la duración de los planos o entre sus esquemas gráficos, estructurales, rítmicos o sonoros se responsabilizan de ello. De un modo brusco, mucho menos progresivo que en el anterior clímax, se alcanza el mismo nivel

de DMP en la secuencia 43. De este modo se destaca la sorpresa que supone la muerte de Pilla durante el clímax del salvamento de Blackburn.

Lo mismo sucede en la secuencia 44. Por sorpresa, la milicia derriba el helicóptero de Wolcott. El espectador que estaba acostumbrado a actos de gran duración y número de secuencias en la que la DMP iba descendiendo hacia su clímax, se encuentra con que el último acto sólo consiste en una y que mantiene la DMP de los momentos álgidos precedentes.



Siguiendo su prioridad de resultar claro e intenso, el episodio recurre a la repetición de esquemas estructurales, rítmicos, gráficos y a tipos de colisiones cualitativas que acusan la finalidad y el motivo emocional o temático entorno a la que gira cada secuencia. Como ya se ha mencionado los actos se definen por su unidad estilística entorno a una serie de patrones de finalidad expresiva. Cada segmento varía estos con el fin de matizar las ideas ya presentadas con anterioridad y distinguirse por su unidad orgánica respecto a su motivo o finalidad.

Así se puede detectar que, por su recurso a determinados esquemas estructurales, rítmicos, gráficos, sonoros y tipo de colisiones, existen tres tipos de secuencia o pulso que traducen diferentes lecturas del ejército norteamericano y sus integrantes, es decir, que se definen por la adecuación de su diseño audiovisual a un motivo emocional o temático específico. Éstas son:

- ⇒ las que presentan al colectivo llevando a cabo protocolos militares de modo cooperativo y que tienen como motivo traducir una imagen profesional, coordinada y eficiente del colectivo, pese al mal diseño de la misión que no ha contemplado la posible respuesta de la milicia y que acaba en tragedias
- ⇒ las que giran entorno a la caracterización emocional y moral particular de sus protagonistas y que tienen como motivos compartir con el espectador su primera experiencia de la guerra como novatos y hacerle sufrir con ellos las consecuencias del mal diseño de la misión y la ineficacia del apoyo aéreo (Eversmann y Grimes). También buscan transmitir que son



soldados humanos, personas de fuertes convicciones morales que priorizan la seguridad de sus hombres, aunque esto les cause inseguridad (Eversmann) o terminen por sentirse indirectamente culpables de la muerte de otro compañero por ser fieles a sus principios morales (Eversmann, McKnight y Hoot).

- ⇒ Las que presentan las tragedias de la muerte de Pilla y Wolcott y que se destacan por recurrir a esquemas propios de ambos tipos de secuencia, y por lo tanto relacionan ambas ideas y comparan las reacciones y lecturas de los diferentes modelos de “culpables”: los que se sienten responsables indirectamente de sus muertes (Eversmann, McKnight y Hoot, secundariamente Steele y Struecker) y los que tienen una responsabilidad directa (Garrison, Harrell y Mathews).

De este modo, el diseño de cada secuencia o pulso, por su recurso a determinados esquemas o tipo de colisiones, se relaciona claramente con uno o varios de los mensajes que desarrollará el film:

- ⇒ Un diseño basado en la dotación o tecnología militar, apresurado, que responde a motivos políticos y que no tiene en cuenta la capacidad del enemigo o la seguridad de sus hombres sólo puede terminar en tragedia.
- ⇒ En la guerra es crucial hacer prevalecer un principio moral básico, estar unidos y trabajar cooperativamente, para que todos los norteamericanos vuelvan seguros a casa y no se abandone a nadie.
- ⇒ Es necesario un cambio de los principios militares y de la visión del espectador de las acciones del ejército a favor de los de aquellos que verdaderamente conocen lo que es la guerra y que no se han distanciado de su experiencia de “la frontera”.

A partir de la experiencia fílmica y comprensión de todos estos temas, el episodio logra efectivamente transmitir lo que es la guerra contemporánea y su propuesta de lo que debe regir a un ejército ideal. La trama que reproduce el episodio del hecho real traduce mediante su diseño audiovisual aquello hacia lo que debe dirigirse la catarsis del espectador al final de la película: a modificar la visión del espectador crítico que considera inmorales a sus efectivos militares o la de aquél excesivamente confiado en la dotación militar, tecnológica o magnitud de su ejército.

Como exponía su director, sus secuencias de combate presentan una visión realista de lo que es la guerra, pero sus declaraciones de no pretender transmitir mensaje ideológico alguno son muy lejanas al efecto al que se dirige su diseño audiovisual. De él se deduce un mensaje dirigido a modificar o confirmar la imagen del ejército norteamericano como humano, moral y bien preparado para sobrevivir a la peor de “las fronteras”: la guerra.

La división en secuencias del episodio se realiza según las fases de la misión (la original o salvar a Blackburn). Éstas no vienen determinadas por su unidad espacial sino únicamente temporal, ya que cada fase de la operación se desarrolla a simultáneo en múltiples espacios y por diferentes personajes. Para poder reproducirlas se basa en el montaje alterno.

Del mismo modo, las secuencias se dividen en pulsos dramáticos según las fases de una situación. Estos por lo general también se componen de múltiples escenas en diferentes localizaciones o son protagonizados por diferentes personajes, y los que transcurren en un mismo espacio presentan múltiples sucesos que hacen que se perciban sus diferentes fragmentos o atienden a diversas situaciones de cada miembro del grupo que se encuentra en ese espacio.

Es necesario especificar que una secuencia puede recurrir a diferentes esquemas estructurales en cada pulso dramático o fragmento de estos, ya que puede tener más de un motivo o finalidad. A continuación, con el fin de no hacer repetitivo el texto, nos referiremos a todos ellos como “secuencia” de modo general.

Lo prioritario para reconocer la finalidad de cada “secuencia” es detectar el número de situaciones a las que atiende, su uso de la continuidad o de la yuxtaposición y si los sucesos están focalizados por un personaje o se presentan desde el PDV omnisciente. Así se pueden detectar dos estructuras básicas.

- ⇒ Si la “secuencia” yuxtapone por montaje alterno varias situaciones o perspectivas de una sola, recurriendo al PDV omnisciente para presentar subestructuras de tres planos o dos planos que resumen una situación o la presentan en continuidad, entonces el esquema estructural pretende conformar una imagen colectiva de la situación y de la eficiencia del protocolo empleado. Es propio de las secuencias de acción o de pulsos de las secuencias de tema moral donde tienen lugar tiroteos.
- ⇒ Si la “secuencia” atiende a la acción de un personaje o personajes en continuidad espacial y focalizada por él (o ellos), el esquema estructural busca caracterizarlo, determinar su protagonismo y traducir sus emociones o su lectura de los acontecimientos. Suelen recurrir a un PP frontal que funciona como plano máster y a su PDV subjetivo. Es propio de las secuencias que giran entorno al tema moral o de pulsos de secuencias de acción que pretenden caracterizar a los protagonistas de la situación principal.

Una vez establecido este “vocabulario” básico, se pasa a describir los esquemas estructurales empleados por el episodio y su finalidad. Se enumeran sus estrategias o subestructuras habituales, la relación que existe entre sus pulsos o fragmentos, la cantidad de situaciones a las que atiende, su uso de la continuidad o yuxtaposición y su PDV. Se detectan cinco esquemas estructurales que se describen a continuación. Su numeración se mantendrá

durante la descripción de los esquemas rítmicos para evitar complicar la exposición de estas conclusiones.

1. *Secuencias en las que una fase de la operación se resuelve mediante la presentación en montaje alterno de diferentes situaciones, resueltas o no en continuidad, protagonizadas por diferentes personajes, en diferentes localizaciones que no se vinculan entre sí (yuxtaposición).* Pretenden comparación entre las situaciones, protocolos o estados emocionales de los protagonistas y generar expectación por la “cuenta atrás” o la información desigual entre personajes y espectador.

Este tipo de secuencias son propias del primer acto. Las secuencias 31, 33 y 34 presentan por yuxtaposición la situación del bando norteamericano, la de la milicia y la de los oficiales estadounidenses. Los cambios de localización/situación se destacan por cambios en el tratamiento audiovisual y de melodía (que suena constante sobre cada localización) y no se relacionan más que por estar sucediendo al mismo tiempo. El montaje alterno busca la comparación entre situaciones. Tienen dos pulsos dramáticos. El segundo se dedica a la situación principal (la de los soldados durante el trayecto en helicóptero) y en el primero a la situación con la que se pretende realizar la comparación.

El primer pulso se resuelve por subestructuras de tres planos que resumen los protocolos puestos en marcha por la milicia y/o subestructuras de dos planos en continuidad que atienden a las emociones de los protagonistas del pulso (el líder miliciano o Garrison). Presentan su propio acompañamiento musical (*leitmotiv* de la milicia) o carecen de él para establecer la diferencia entre la tensión de los oficiales y la de los soldados norteamericanos (secuencia 34). Se toma desde el PDV omnisciente o documental. El segundo pulso dedicado a la situación en los helicópteros puede resolverse también en subestructuras de tres planos, por seguir desarrollando el protocolo norteamericano de la anterior secuencia, que resumen el trayecto de los helicópteros (secuencia 31) o mediante subestructuras de dos planos en continuidad que comparan el estado emocional de cada tripulante del helicóptero. Suelen consistir en su PP y su PDV subjetivo, ya que este pulso está focalizado por los diferentes personajes.

2. *Secuencias en las que una fase de la operación se resuelve mediante la presentación en montaje alterno de diferentes situaciones resueltas en continuidad, protagonizadas por diferentes personajes, en diferentes localizaciones que sí se vinculan entre sí.* Pretenden transmitir la coordinación del protocolo militar y sensación emocional del colectivo.

Se emplea a lo largo del episodio en las secuencias 30, 36 y 39. Presentan respectivamente tres, cinco o dos pulsos que transcurren en diferentes espacios y protagonizados por diferentes personajes pero que se relacionan por la continuidad musical (un solo tema relaciona todas las situaciones y traduce el estado emocional general). El montaje alterno sirve a presentar el desarrollo cooperativo de una fase, en la que cada personaje tiene una labor que desempeñar. Incluyen o consisten fundamentalmente en momentos de acción que se resuelven mediante la sucesión en continuidad espacial, musical o de miradas de subestructuras de dos o tres planos que resumen o desarrollan cada situación que tiene lugar. Pueden incluir situaciones resueltas en continuidad y focalizadas por el protagonista de las mismas buscando la identificación con él pero no constituyen pulsos completos (secuencia 30 –Eversmann y Sizemore-). Éstas suelen presentarse enmarcadas por fragmentos de acción. El PDV es omnisciente o documental (desde el helicóptero y operador) y los PDV subjetivos no son habituales, si existen funcionan únicamente como modo de vincular las situaciones en continuidad. Suelen incluir al final de la secuencia o de cada pulso la lectura que un personaje hace del acontecimiento (McKnight, Atto y líder miliciano en los pulsos de la secuencia 30; Garrison en la 39).

3. *Secuencias en las que una situación principal se presenta por el montaje alterno de diferentes perspectivas de la misma o mediante insertos siempre relacionados en continuidad.* Magnifica el suceso y favorece inmersión y tensión por “realización en directo” y busca identificación con sus protagonistas y sensación y lectura colectiva.

Es el esquema empleado en las secuencias más espectaculares o dramáticas y transmite una visión colectiva del mismo. Las secuencias 35, 43 y 44 presentan dos, cuatro o cinco pulsos que presentan un mismo suceso de acción desde múltiples perspectivas que se relacionan por la continuidad musical (un tema que suena durante todo su desarrollo), de miradas o las comunicaciones por radio. El montaje alterno entre diferentes perspectivas del mismo suceso funciona como “cuenta atrás” hacia el clímax. Los vehículos o sus tripulantes protagonizan la secuencia. Todos los momentos presentados desde el PDV omnisciente o documental recurren a la sucesión de subestructuras de dos o tres planos de una acción o diálogo que transcurren en continuidad. En el caso de la secuencia 35 sólo se emplea el PDV omnisciente o documental (desde el helicóptero), en la 43 y 44 a estos se añade la focalización de los tripulantes de los *humvees* o del helicóptero (se distinguen por presentar su PP frontal y su PDV subjetivo). Esto es debido a que estas dos secuencias también guardan relación con el tema moral. El resto de personajes funcionan como focalizadores esporádicos que traducen la lectura emocional o moral que se hace del suceso mediante insertos o subestructuras de dos planos que incluyen

su plano subjetivo pero no su PP frontal. Estas dos secuencias incluyen al final un pulso que incluye la yuxtaposición de sus reacciones y que traduce su lectura.

4. *Secuencias en las que los pulsos en los que se divide una situación transcurren en continuidad directa y espacial, y son los acontecimientos los que dividen la acción en pulsos.* Busca identificación emocional y moral con un personaje. Señalan su transformación y tema moral.

Las secuencias 32, 37, 38, 40, 41 y 42 se caracterizan por estar focalizadas por uno o dos personajes. Suelen ser Eversmann (32, 37, 38 y 41) y McKnight (40 y 42). Secundariamente lo hace Grimes (32, 38 y 40). Eversmann y McKnight actúan como vehículo de continuidad de los sucesos de las secuencias que protagonizan, Grimes recibe su protagonismo en continuidad, pero únicamente protagoniza y focaliza pulsos dramáticos que funcionan como transición entre secuencias. Siempre se encuentra en la misma localización que los protagonistas principales y se le ubica en relación a ellos (en la 38 se ve a Eversmann al fondo, en la 40 se cruza con uno de los prisioneros que se trasladan a los *humvees* por delante de McKnight). Un PP (frontal, generalmente) sirve como plano máster de cada situación por la que pasan, se presenta su PDV subjetivo en todos los casos y se recurre a diálogos o sucesos resueltos en plano-contraplano. Las colisiones en duración, gráficas y sonoras sirven para traducir sus emociones o lectura de los acontecimientos debido a su focalización de la enunciación de la secuencia. No hay música constante que vincule los pulsos de la secuencia: o desaparece o pierde presencia en algún pulso, o sólo tiene una aparición puntual para señalar los momentos más dramáticos. Suelen emplear elementos sonoros extradiegéticos o diegéticos tratados expresivamente que funcionan como contrapunto. Giran entorno a la trama del salvamento de Blackburn o presentan las primeras experiencias del combate de los novatos.

Como en el caso de los esquemas estructurales, las secuencias recurren a diferentes esquemas rítmicos en cada pulso para servir a su finalidad o motivo emocional o temático.

1. *Esquema regular y métrico.* Todos los planos tienen la misma duración<sup>652</sup>. Se corresponde con los momentos de calma y control del combate del ejército norteamericano y con los pulsos destinados a traducir desde la enunciación omnisciente una sensación emocional colectiva o un protocolo militar (también sirve para la milicia). Se emplea en los pulsos que recurren a subestructuras de dos o tres planos en los que el primero de los cortes se sincroniza a un

---

<sup>652</sup> salvo para destacar el plano que traduzca la lectura o sensación del protagonista de la secuencia (si está tenso es más corto que el resto, si está relajado es más largo).

patrón sonoro (la melodía o efectos de la diégesis como disparos, ruidos de armas o el inicio de frases que consignan órdenes). Sus planos se presentan siempre desde el PDV omnisciente o documental y nunca desde el focalizado. Se recurre a este esquema rítmico en los pulsos que presentan la preparación de la milicia o la situación de los oficiales en el esquema estructural 1, en las situaciones que muestran desplazamientos de *humvees* o helicópteros en los pulsos iniciales de los esquemas estructurales 2, 3 y 4 o en los tiroteos en los que los norteamericanos terminan dominando la situación y que sirven como pulsos de transición en el esquema estructural 4 (éste es el caso que se sincroniza con disparos u órdenes). El contraste dentro de una misma secuencia con el esquema irregular focalizado o el esquema regular no métrico es fundamental en los esquemas estructurales 3 y 4. La colisión entre esquemas rítmicos clarifica respectivamente que se pretende caracterizar las emociones de un personaje y favorecer la identificación o traducir la lectura que del suceso hacen los personajes.

2. *Esquema regular (no métrico)*. El contraste con el esquema anterior supone que la visión que se traduce de la situación es la de los personajes, no la de la enunciación. Se emplea en los pulsos en los que una yuxtaposición de reacciones traduce la lectura de los focalizadores secundarios en el esquema estructural 3, o en el pulso del esquema estructural 4 en el que Eversmann, ajeno a sus emociones, valora negativamente el apoyo de los helicópteros en la secuencia 41. Sirve a la traducción de la crítica al mal diseño de la misión. También permite presentar el contraste entre los oficiales y los cuerpos de tierra. Por ello, a estos ejemplos se suma el pulso de la secuencia 39 en el que los *deltas* tienen controlada la situación y el PDV omnisciente presenta la comparación entre la perspectiva de los helicópteros y la de los protagonistas.

3. *Esquema focalizado creciente o decreciente progresivo*: Sirve a la traducción de la “cuenta atrás” y a presentar la progresiva calma o tensión de un colectivo. Se emplea en los pulsos de la situación principal del esquema estructural 1 (tensión creciente dentro de los helicópteros conforme se aproximan a Mogadiscio o sobrevuelan la ciudad), en los pulsos que transcurren en continuidad y sin sincronía con la música o un patrón sonoro en el esquema estructural 2 (nerviosismo creciente ante el despegue en secuencia 30; progresiva calma de los milicianos en la secuencia 30) .

4. *Esquema irregular focalizado*: La duración de los planos se adecua a las sensaciones o experiencia de los protagonistas que focalizan una acción principal. Los pulsos presentan contrastes en duración muy bruscos en donde los pulsos decrecen en duración y crecen súbitamente respondiendo al estado emocional del protagonista focalizador. Por ello es el que se emplea en los pulsos dramáticos del esquema estructural 3 y 4.

- ⇒ El motivo de la reducción brusca de los planos es el inicio de un tiroteo (secuencias 38, pulsos dedicados a Pilla y Hoot en la secuencia 43), un disparo fatal (el que mata a Pilla en la secuencia 43 o el que impacta en el helicóptero en la secuencia 44), el seguimiento del trayecto de un proyectil antes de explotar (secuencia 37, secuencia 40 y secuencia 44) o una situación en la que el bando norteamericano no controla la situación (desestabilización de helicópteros –secuencia 37 y 44-, no pueden comunicar con Steele en la secuencia 38, difícil avance de los *humvees* en secuencia 43). En todos estos casos el cambio súbito en duración quiere producir en el espectador una sorpresa o nerviosismo equivalentes a los experimentados por los personajes, y estos pulsos destacan los momentos más dramáticos fruto del mal diseño de la misión por no haber tenido en cuenta el dominio del espacio de la milicia.
- ⇒ El aumento brusco de la duración de los planos responde a destacar el impacto emocional de los personajes (reacciones emocionales de Eversmann y McKnight a la visión del accidente o cuerpo de Blackburn –secuencias 37 y 40-), sus dudas al deber tomar la decisión de anteponer el salvamento de Blackburn a la misión principal –Eversmann en secuencia 37, McKnight en secuencias 40 y 42-), recordar el motivo de la tensión de los personajes (plano de Blackburn en secuencia 38), los momentos dramáticos de la caída de Blackburn, la muerte de Pilla o el desenlace de la secuencia 44. Todos se relacionan con el motivo del tema moral: anteponer el salvamento de Blackburn a la misión principal, consecuencias indeseadas de su rescate o acusan la responsabilidad adquirida por los protagonistas sobre el terreno o los oficiales (plano final del impacto del helicóptero visto desde el PDV subjetivo de Garrison).

Existen dos finalidades para las colisiones cualitativas que se producen entre esquemas gráficos o sonoros: acusar la fragmentación con un propósito rítmico o señalar las ideas o emociones que los personajes no expresan por diálogo o los motivos de su lectura o sensación.

*1. Colisiones cualitativas de finalidad rítmica:* Las siguientes colisiones se emplean para identificar las subestructuras de dos o tres planos que se sincronizan con un patrón sonoro (*esquema regular métrico* de esquemas estructurales 1, 2, 3 y 4). Se toman desde el PDV omnisciente, documental o semisubjetivo. Los contrastes con el estilo general dificultan la lectura del espectador y provocan que aumente su tensión. Magnifican el suceso y destacan la pulcritud del protocolo (para esto es relevante que se sincronicen con un patrón sonoro). Fijan la atención del espectador en él y generan expectación.

- ⇒ Cambios de 180º en perspectiva: Se utiliza en las subestructuras de dos planos en continuidad. Se pasa de planos frontales a planos traseros. El plano trasero fuerza generalmente su inmersión por posicionársele en un vehículo que avanza y protagoniza la acción o en la posición de los protagonistas. Se emplea durante el aterrizaje del helicóptero en la secuencia 35, durante la preparación de la camilla en la secuencia 38, en el pulso inicial de las secuencias 40 y 43 (inicio del trayecto de los *humvees*).
- ⇒ Cambios de 90º en perspectiva: Se utiliza en las subestructuras de tres planos que resumen una situación o la desarrollan en continuidad en los pulsos o fragmentos iniciales de las secuencias 30, 31 y 43. No sólo dificultan la lectura, sino que también tienen un uso

expresivo en las secuencias 30 y 31: permiten comparación entre protocolos del bando protagonista y la milicia.

- ⇒ Insuficiente cambio de perspectiva: se utiliza durante el impacto del helicóptero en secuencia 44 para repetir éste en varias ocasiones. Fuerza impacto emocional.
- ⇒ Saltos de eje: Se utiliza en las subestructuras de dos planos en continuidad. Se pasa de presentar una acción desde uno de sus lados a mostrarla del lado contrario. Algunos casos son momentos de intensidad emocional, pero en el que los personajes no se encuentran en peligro evidente (esto se marca por el recurso a planos de gran tamaño). Se emplea durante el descenso de los helicópteros de los *deltas* y su despliegue al inicio de la secuencia 36 y durante el descenso por las cuerdas de los *rangers* al final de la misma secuencia. Si los planos son muy cerrados se corresponde con los momentos de disparo o seguimiento de un proyectil lanzado por la milicia (secuencia 37, secuencia 40, secuencia 44).
- ⇒ Cambios en angulación: se pasa del gran picado al gran contrapicado durante las subestructuras de dos planos en continuidad con saltos de eje en las que los protagonistas dominan la situación. Se emplea durante el descenso y despliegue de los *deltas*.
- ⇒ Movimientos de cámara bruscos o rápidos: se recurre a los barridos y a la cámara en mano inestable para dificultar la lectura. Ocurre en los momentos críticos que se viven en los vehículos: cuando se desestabilizan los helicópteros por un impacto en las secuencias 37 y 44 y cuando el *humvee* de Pilla está siendo esperado por el miliciano que le matará (secuencia 43). Favorecen la inmersión del espectador que visualiza el suceso como lo harían los personajes. También se recurre al *zoom* desde el PDV omnisciente o el documental (vista desde helicóptero) para dirigir hacia un acontecimiento la atención del espectador y favorecer un aumento de tensión (como durante el trayecto del proyectil hacia Grimes en la secuencia 40 o durante la caída del *black hawk* de Wolcott en la secuencia 44).
- ⇒ Movimiento interno: los cruces de los milicianos por delante de cámara sirven como cortinillas diegéticas en los cortes. Favorecen el dinamismo del pulso de preparación de la milicia de la secuencia 31, y en la secuencia 40 el cruce de los detenidos compensa una puesta en escena estática al fondo de los cuadros. En este caso tienen además una función expresiva, ya que traducen la duda de McKnight que se encuentra al fondo del cuadro (seguir con la misión original o adaptarla al salvamento de Blackburn). Se lanzan objetos contra el PDV en secuencia 37 que también funcionan como cortinillas diegéticas.

2. *Colisiones cualitativas de finalidad simbólica o expresiva.* Suelen destacarse además por recibir una duración mayor que el resto de planos de la secuencia. Existe un mayor número de ellas en las secuencias de los esquemas estructurales 3 y 4 por incluir en la presentación de la situación principal planos o fragmentos tomados desde el PDV focalizado por los protagonistas. También existen algunas en las secuencias del esquema estructural 1 y 2, pero siempre en los fragmentos que transcurren en continuidad que sirven a la caracterización emocional de los personajes. A continuación se enumeran las colisiones más habituales que tienen una finalidad significativa en relación al uso habitual que recibe cada esquema gráfico o sonoro en el episodio (de ahí que se produzca el contraste).



- ⇒ Colisiones en angulación: Frente a la angulación levemente contrapicada empleada habitualmente para presentar a los personajes:
- Los grandes contrapicados señalan el punto más dramático para el protagonista de un fragmento<sup>653</sup>.
  - Planos totalmente picados destacan a Blackburn como motivo de la transformación de Eversmann (caída en secuencia 37, cuerpo en la secuencia 38).
  - Planos a la altura de los ojos del protagonista favorecen identificación con él y lectura de sus emociones no expresadas por diálogo (generalmente dudas)<sup>654</sup>.
- ⇒ Colisiones en perspectiva: Frente a composición  $\frac{3}{4}$  desde PDV omnisciente o focalizado, y trasera (semisubjetiva o inmersión) empleada habitualmente
- Frontal. Busca identificación del personaje como protagonista y da acceso a sus emociones (señala intensidad de éstas o introspección). Siempre es fijo<sup>655</sup>.
  - Frontal. Aproximación de la milicia, explosiones, disparos o impacto del helicóptero contra la cámara<sup>656</sup>. Provoca tensión a espectador. La muerte de Pilla mancha de sangre la cámara.
  - PDV de tirador en primera persona. Equiparación de combate con videojuego, favorece inmersión<sup>657</sup>.
  - Saltos de eje: subrayan catarsis de personajes<sup>658</sup>.
- ⇒ Colisiones en composición: Frente a protagonismo de personajes o vehículos en plano sin elementos significantes en primer y último término y posiciones de cámara siempre diferentes:
- Elementos significantes en primer término: Para destacar dudas y razonamiento del personaje<sup>659</sup> o destacar determinación, riesgo y vértigo<sup>660</sup>.

---

<sup>653</sup> Eversmann durante la caída y encuentro de Blackburn en la secuencia 37, plano de reacción de McKnight al encontrar el cuerpo de Pilla en la secuencia 40, explosión de proyectil que alcanza a Grimes en secuencia 40, planos de Pilla durante tiroteo y su muerte en la secuencia 43, plano de Hoot al iniciar el tiroteo en la secuencia 43 y planos del miliciano durante disparo al helicóptero.

<sup>654</sup> Planos de Eversmann en secuencia 32, plano máster de McKnight en las secuencias 40 y 42.

<sup>655</sup> Planos de Eversmann y Grimes en secuencia 30, PP de novatos en secuencia 32, PP de Hoot en secuencias 33 y 35, PP de Sanderson en secuencia 34, PP de McKnight observando helicóptero de Eversmann en secuencia 36, PP de Eversmann durante impacto de proyectil, desestabilización de helicóptero y caída y encuentro de Blackburn en secuencia 37, PP de McKnight que inicia secuencia 40, PP de Grimes previo a impacto de proyectil en secuencia 40, PP aberrado de Pilla en secuencia 43, plano de Thomas ante muerte de Pilla en secuencia 43, PP aberrado de Hoot en secuencia 43, PP de Wolcott durante caída de helicóptero en secuencia 44.

<sup>656</sup> Aproximación de la milicia en secuencia 36 (PDV Pilla) y secuencia 38 (PDV Grimes), explosión en secuencias 40 y 43 (miliciano explota hacia cámara), disparos en secuencias 36 (McKnight), 37 (proyectil hacia PDV Eversmann y Wolcott), proyectil hacia Grimes en secuencia 40, disparos hacia PDV en tiroteo de secuencia 41, desde PDV de Hoot y los que realiza él hacia la milicia en secuencia 43, acercamiento de hélices de helicóptero hacia cámara en secuencia 44.

<sup>657</sup> Plano de disparos de Pilla en secuencias 40 y 43, disparos de Hoot en 43.

<sup>658</sup> Salto de eje en planos de Eversmann de secuencia 30 tras “diálogo sin palabras” con Hoot en secuencia 32, salto de eje en Grimes tras comprender que la milicia ha preparado su respuesta en secuencia 33, salto de eje en Eversmann tras sufrir quemaduras por casquillos en secuencia 41 (nueva actitud, de impotencia a determinación), salto de eje en McKnight al escuchar por radio la muerte de Pilla en secuencia 43.

- Objetos que caen sobre PDV: “bautismo” de fuego de Grimes, Eversmann y espectador<sup>661</sup>.
  - Repetición de perspectivas. Para equiparar entre el estado emocional de dos personajes<sup>662</sup>. Para invertir situación de los personajes respecto a su uso original<sup>663</sup>.
- ⇒ Colisiones en focalización: Frente a PDV subjetivo y semisubjetivo de personajes del bando norteamericano.
- PDV subjetivo y semisubjetivo del miliciano que mata a Pilla en secuencia 43 y del líder miliciano en secuencia 44 (PD impacto en cola de helicóptero). Se entiende que su conflicto no es sólo militar, sino también personal. Desagrado de espectador por compartir el PDV del enemigo favorece expectación y compasión por norteamericanos.
  - Referencia de detenidos en primer término de secuencia 36 durante acción de Hoot y Sanderson para traducir que los norteamericanos son temibles.
- ⇒ Colisiones en tipo de lente: Frente a la lente normal empleada habitualmente
- Planos aberrados para señalar estrés del personaje ante la situación en la que se encuentra<sup>664</sup>.
  - Uso del teleobjetivo para dirigir atención del espectador a sensaciones o razonamientos de los personajes<sup>665</sup>.
- ⇒ Colisiones en movimientos de cámara. Frente a movimientos lineales que siguen desplazamientos de norteamericanos o responden a sus emociones.
- Movimientos que siguen armas de milicianos para destacar su agresividad (secuencia 31).
  - Planos fijos siempre que se destaque protagonismo de personaje.
  - Barridos entre dos personajes marcan el motivo de sus emociones<sup>666</sup>.

---

<sup>659</sup> Dudas de Eversmann sobre solución de situación de Blackburn se destacan por referencia del herido en primer término y helicóptero al fondo en secuencia 37, dudas de McKnight entre continuar o alterar la misión se destacan al presentar detenidos cruzando en primer término en secuencias 42 y 43.

<sup>660</sup> Plano de soldados sobre océano en secuencia 32, planos de Hoot y Sanderson sobre océano en 33 y 34, plano de Wex con humo al fondo en secuencia 35, planos de soldados en helicóptero cayendo sobre Mogadiscio en secuencia 44.

<sup>661</sup> Metralla de explosión sobre PDV en secuencia 40, casquillos sobre PDV en secuencia 41.

<sup>662</sup> Repetición de composición de plano de Wolcott en presentación de Durant en secuencia 30, repetición de composición de plano de Hoot en 33 en plano de Sanderson de 35, composición equivalente de todos los novatos en secuencia 32, composición equivalente de planos de Pilla y de Hoot para señalar que el *delta* tiene su muerte en mente cuando realiza su venganza.

<sup>663</sup> Repetición de plano de Wolcott empleado en secuencia 37 cuando estabilizó el helicóptero en secuencia 44 para invertir la situación (no lo controlará), repetición del PD del cuadro de mandos del helicóptero empleado en secuencia 30 para ascenso de naves en secuencia 44 cuando cae en picado, repetición de plano de Garrison cuando dice “ya está, los tenemos” de secuencia 41 para mostrar su reacción a impacto de helicóptero en secuencia 44, repetición de composición vertiginosa de secuencias 32, 33 y 35 para mostrar caída en picado de helicóptero en secuencia 44.

<sup>664</sup> Plano de Wex en secuencia 34 con las nubes de humo al fondo, planos de Pilla y Hoot a los mandos de la ametralladora en la secuencia 43.

<sup>665</sup> Planos de Eversmann durante caída de Blackburn en secuencia 37, planos de McKnight durante dudas sobre acelerar la detención de prisioneros para evacuar a Blackburn en secuencias 40 y 42.

- *Travelling* circular o semicircular para destacar que en ese punto todo gira entorno a las decisiones de un personaje, acusa responsabilidad<sup>667</sup>.
- ⇒ Saltos adelante y atrás. Frente a cambios de tamaño acompañados de cambios de perspectiva.
  - Salto adelante: Señalan proceso de atención de personaje<sup>668</sup> o progresivo nerviosismo<sup>669</sup>.
  - Salto atrás: Impresión emocional por suceso dramático<sup>670</sup> o progresiva calma<sup>671</sup>.
- ⇒ Colisiones en tamaño: Frente a desplazamientos de vehículos en GPG o PG y PC o PP de protagonistas:
  - Plano conjunto de Harrell y Mathews en yuxtaposición de reacciones en PP tras muerte de Pilla para contraste entre valoraciones de personajes.
  - PD de helicóptero cayendo (tensión creciente), simbolismo de PD de vaso de Atto.
- ⇒ Colisiones en velocidad de progresión del plano: frente a velocidad de progresión normal del contenido de los cuadros.
  - Ralentizados para señalar impacto emocional por suceso dramático<sup>672</sup>.
- ⇒ Colisiones en tratamiento sonoro: frente a sonido diegético sincrónico a su fuente y diálogos sin cabalgar.
  - Supresión de sonido directo e introducción de sonidos extradieгéticos que dirigen la atención a dimensión interna de personaje<sup>673</sup>.
  - Efectos musicales expresivos para señalar relación con tema moral<sup>674</sup> o sonidos extradieгéticos que señalan lectura crítica de lo presentado<sup>675</sup>.

---

<sup>666</sup> Barrido de Blackburn a Eversmann, y de Blackburn a Grimes a Eversmann en secuencia 38.

<sup>667</sup> Plano de Eversmann al descender del helicóptero y asumir que debe socorrer a Blackburn en secuencia 37, plano de Blackburn como motivo de la responsabilidad de Eversmann en secuencia 38, plano de Garrison al decir “ya está los tenemos” en secuencia 41 y plano de Wolcott cuando impacta el proyectil contra el helicóptero en secuencia 44.

<sup>668</sup> Planos subjetivos de Eversmann que mira a Hoot en secuencia 32, planos subjetivos de Eversmann que mira a soldado con ametralladora en secuencia 39.

<sup>669</sup> Saltos adelante a Eversmann y Grimes en secuencia 30.

<sup>670</sup> Salto atrás para reducir tensión tras aterrizaje de helicóptero de Hoot en secuencia 36, salto atrás para traducir impacto de la visión de McKnight del cuerpo de Blackburn en secuencia 40, en explosión de secuencia 40.

<sup>671</sup> Salto atrás en Atto en secuencia 30, en miliciano de secuencia 31, y tras el descenso de Grimes por cuerda en secuencia 36.

<sup>672</sup> Caída de Blackburn en secuencia 37, explosión de Grimes en secuencia 40 y muerte de Pilla en secuencia 43.

<sup>673</sup> En la mayor parte de secuencia 32 se escucha una melodía contemporánea compuesta por sonidos extradieгéticos. El sonido de sables coincide con la imagen de las hélices, un sonido de ballena con la imagen de Eversmann y su PDV subjetivo de Hoot. Durante la caída de Blackburn en la secuencia 37 sólo se escucha el sonido del viento absorbiendo al personaje.

<sup>674</sup> Redoble de batería con reverberación que recuerda a ametralladora sobre la imagen de McKnight al ver a Blackburn en la secuencia 40 y sobre la imagen de Struecker cuando recibe el mandato de liderar el convoy en la secuencia 42.

<sup>675</sup> Se escucha un sonido de sables entre las frases de Garrison en la secuencia 41 cuando dice “ya está, los tenemos”.

- Reverberación y presencia de sonidos diegéticos sobre planos ralentizados que presentan primeras experiencias del combate de Grimes y Eversmann<sup>676</sup>.
- Cabalgado de frases de diálogo sobre imagen del personaje que escucha. No es habitual, se reserva para aquellos momentos en los que la yuxtaposición pretende una lectura simbólica<sup>677</sup>.

⇒ Colisiones en tratamiento fotográfico: Frente al tono cálido habitual y la saturación normal del tono azul del cielo.

- Se aprecia el cielo de color blanco en los momentos en los que el protagonista se encuentra inseguro<sup>678</sup> (favorece la comparación con la calma de Hoot, que presenta el cielo de color azul).
- Algunos cuadros se destacan por el recurso a un tinte color sepia. Son aquellos en los que se dialoga sobre la norma de no disparar hasta ser atacado<sup>679</sup>.
- Algunas localizaciones presentan un tono azulado. Se identifican como el momento de “cruzar la frontera” y el miedo a la muerte<sup>680</sup> o equiparan entre los oficiales (helicóptero de Harrell y puesto de mando de Garrison). La diferencia de iluminación entre oficiales y soldados desplegados incide en el contraste entre su nivel de riesgo<sup>681</sup>.
- Algunos planos presentan la referencia o el rostro de un personaje en silueta (contraluz). Permite destacar determinados momentos por su sentido simbólico (momento de “cruzar la frontera”<sup>682</sup>). También señala la sensación negativa de un personaje<sup>683</sup>. A la milicia generalmente se la presenta así en el momento de disparar a los norteamericanos (señala su maldad)<sup>684</sup>. Salvo en los planos en los que Hoot les alcanza (humaniza al enemigo por estar vengándose en secuencia 43) Por equiparación a la maldad de la milicia, la presentación de Harrell y Mathews al escuchar la muerte de Pilla en la secuencia 43 hace que contraste su frialdad con la lectura dramática que el resto de personajes hacen del suceso.

⇒ Transiciones de uso expresivo: Frente a la transición por corte, los cierres a negro diegéticos sugieren que el personaje que protagonizaba el cuadro morirá. Esto se emplea en la secuencia 43 al cerrar la puerta trasera del *humvee* en el plano que presentaba a Blackburn y en la secuencia 44 para sugerir el funesto desenlace del helicóptero. Sólo hay

---

<sup>676</sup> Sonido de metralla y cascos al verse la explosión en secuencia 40 y sonido de casquillos durante “bautismo” de Eversmann y espectador en secuencia 41.

<sup>677</sup> Se produce con el cabalgado de la frase “luz verde” sobre Garrison en la secuencia 41 (se recela de su exceso de confianza). Es más significativo cuando en la yuxtaposición de reacciones a la muerte de Pilla en la secuencia 43 cada frase que se escucha sobre los personajes traduce su lectura del acontecimiento y sus emociones.

<sup>678</sup> Planos de Eversmann en “diálogo sin palabras” con Hoot en secuencia 32.

<sup>679</sup> Diálogo entre McKnight y Pilla en la secuencia 36.

<sup>680</sup> Segundo pulso de la secuencia 32.

<sup>681</sup> Diálogo entre McKnight y Harrell por radio en la secuencia 40, reacciones a muerte de Pilla y Wolcott.

<sup>682</sup> Secuencia 32 cuando el helicóptero cruza la orilla hacia el océano.

<sup>683</sup> Hoot al tomar la posición de Pilla adopta una actitud vengativa en el cuarto pulso de la secuencia 43.

<sup>684</sup> Planos del disparo hacia el *black Hawk* al inicio de la secuencia 44. Salvo en los planos en los que Hoot les alcanza (humaniza al enemigo por estar vengándose en secuencia 43)

un encadenado que traduce, por el estatismo de la imagen, que nadie ha sobrevivido al impacto.

Para ir introduciendo al espectador en la experiencia de la guerra se va de su observación de los protocolos y su sensación colectiva (primer acto), a la identificación particular con los protagonistas para equiparar su lectura y emociones a las de ellos (acto 2) y finalmente al padecimiento directo de los efectos de la guerra (secuencias 43 y 44). En estas secuencias es particularmente importante que tanto la muerte de Pilla como el impacto del helicóptero afecten al objetivo de la cámara (la sangre de Pilla mancha la lente y la tierra la tapa durante el impacto del helicóptero). Este recurso favorece la inmersión del espectador.

Los esquemas y tipos de colisiones descritos favorecen la unidad orgánica del episodio y facilitan la lectura del subtexto de la secuencia por su uso recurrente en función de su finalidad o motivo temático. Los contrastes entre esquemas o la variación de estos permiten comprender determinadas ideas no presentes en los diálogos aquí incluidos, avanzar el desarrollo de una idea, favorecer la caracterización de personajes, la construcción de una imagen colectiva, y conectar al espectador con la sensación de la guerra de los protagonistas.

Sin embargo, cabe destacar que en esta película las ideas que aquí señala la forma del discurso se refieren a diálogos anteriormente presentados por Garrison (capacidad del ejército norteamericano –secuencia 18-), McKnight (críticas a la misión en secuencia 19) y Hoot (monólogo a Eversmann sobre la importancia de cuidar de los compañeros sobre el idealismo o el cumplimiento de un mandato militar o político –secuencia 26-). El sentimiento de culpa que afecta a los personajes con la caída de Blackburn, la muerte de Pilla o la de Wolcott no se expresará por diálogo hasta que Eversmann reflexione sobre ello en la secuencia 94 o Garrison limpie la sangre del hospital de campaña en la secuencia 102.

El diseño de este episodio responde a un tratamiento emocional y expresivo. Traduce los temas principales del film que se habían planteado en el primer acto como discusiones personales o diálogos o monólogos reflexivos. En este episodio las ideas se convierten en hechos. Estallan ante los protagonistas en situaciones críticas que provocan en ellos un fuerte “shock” emocional que iniciará sus arcos de transformación.

Para transmitir este impacto al espectador, adecua su diseño audiovisual a reproducir la experiencia a nivel fáctico e íntimo. Su hiperrealismo se logra no sólo por su histórica reproducción de los hechos, sino porque refleja la sensación de los protagonistas reales y logra

transmitírsela al público. Por empatía con el colectivo, y específicamente con Eversmann, McKnight, Grimes y Hoot, el espectador entra al combate y padece sus mismas emociones y adrenalina, al tiempo que adopta sus mismos principios morales e ideológicos.

En esta secuencia todo se subordina a la construcción de un ritmo intenso equivalente a la sensación de sus protagonistas o a la magnitud del enfrentamiento. Éste no solo depende de la duración proporcional de los planos (aunque tienden a ser breves), sino que a partir del empleo de diversos esquemas estructurales, la variación de sus subconjuntos y su relación con la música o algunos recursos sonoros, se acusa su fragmentación de modo que se amplifica aún más la sensación de velocidad y riesgo extremo del combate.

Debido a su aceleración se hace necesario el empleo de esquemas estructurales, gráficos, rítmicos o sonoros que clarifiquen su subtexto ideológico y desarrollo narrativo. Estos se introducen progresivamente y se varían mínima pero significativamente hasta llegar al clímax de cada acto donde se presenta el cierre de una idea.

El episodio “educa” al espectador en estos esquemas y le hace participar en su “lenguaje”. La finalidad de cada uno es reconocible al espectador pero no evidente como herramienta cinematográfica, y esto es porque el compromiso emocional con los personajes funciona de tal modo que cuesta percibir que existe sistema cinematográfico alguno.

La unidad estilística del episodio es absoluta: apuesta por unos esquemas y colisiones a su inicio que explota hasta el final para deletrear progresivamente sus ideas al espectador. Con apariencia de relato objetivo (por su escasa manipulación expresiva de la puesta en escena) compone un argumento ideológico y apasionado a favor de los militares de “nueva generación” y su perspectiva del combate. La planificación, el montaje, la ambientación sonora y la música se convierten en el modo de llenar de sentido la reproducción histórica (ya que existe poco diálogo y funcional) y de construir la personalidad de sus protagonistas (por su caracterización inicial esquemática). Se ofrece una lectura emocional e ideológica de la Historia y se define la identidad de los personajes al mismo tiempo que ellos se reconocen en la “frontera” (ya que antes, por efecto de las normas civilizadas, constreñían su verdadero “yo”).

La colisión cualitativa, la yuxtaposición y las variaciones de sus esquemas son las herramientas que se eligen para ofrecer una determinada lectura emocional e ideológica de los hechos presentados y para construir aquello que no se ve ni se escucha: la personalidad del soldado.



## **7. CONCLUSIONES FINALES**

7.1.- Relación del ciclo bélico norteamericano contemporáneo con los planteamientos teóricos de Eisenstein y el modelo canónico de combate clásico y de Vietnam. Definición del sistema narrativo y estilístico compartido por *Salvar al soldado Ryan* (SSR) y *Black Hawk derribado* (BHD).

*Salvar al soldado Ryan* y *Black Hawk derribado* coinciden en la utilización de numerosas estrategias cinematográficas.

Desde un punto de vista narrativo parten de la fórmula canónica del género de combate. Sus planteamientos clásicos son la claridad de su mensaje, el hilo conductor de la misión militar y la patrulla, su composición variopinta y en algún sentido igualitaria, su arco dramático definido por el esquema mítico de “la frontera” y que se dirige al cumplimiento del “destino manifiesto”, y su mensaje conciliador en torno a la idea de fraternidad. La lectura moral de la acción militar está relacionada con las estrategias político-militares del “cero muertos” y la “guerra buena” que buscaban el impulso de la unidad nacional en el momento de su producción.

Sin embargo, dentro de esta fórmula clásica se han filtrado ciertos esquemas narrativos de las películas sobre la Guerra de Vietnam, para ampliar el alcance de las películas a espectadores opuestos –o críticos- con las intervenciones militares. Por eso, sus personajes ponen en cuestión las misiones, a sus líderes, reflexionan sobre la moralidad de algunas órdenes o principios militares o incluso sobre la de la propia guerra, una situación que implica que mueran semejantes con el fin de lograr “una victoria”. Estos personajes más “humanos”, individualistas y críticos permiten la identificación de un público que pone en cuestión el ejercicio de la guerra, y su arco dramático busca reconducir a estos espectadores a una lectura integradora y favorable al ejercicio de las “guerras buenas”.

Desde la perspectiva estilística recurren a una planificación, montaje y tratamiento sonoro o fotográfico hiperrealista, donde en la línea del cine de Vietnam se recurre fundamentalmente a un tratamiento documental, en el que la fidelidad temporal busca introducir al espectador en el centro de la guerra que actúa como contexto de los personajes. Otras estrategias buscan traducir expresivamente sus sensaciones o procesos mentales. Su forma del discurso adquiere visibilidad y aporta sentido al relato, no únicamente sirve a la articulación del contenido.



La finalidad pragmática de este ciclo bélico no es puramente ni la observación ni la identificación del espectador con los personajes como en el periodo clásico, tampoco es la reflexión sobre un tema abstracto o la moralidad de la guerra como en el cine de Vietnam. En la línea del *High Concept* busca la experiencia del espectador, su inmersión, no sólo en la acción, sino en la vivencia de los personajes: busca su compromiso personal con ellos, que participe de esas sensaciones o razonamientos de modo que llegue a compartir su axiología o visión de los temas presentados y comparta el mensaje ideológico inherente al género.

Aquí es donde se adoptan los parámetros de Eisenstein y se adecuan a un tratamiento narrativo dramático e hiperrealista. Cada cuadro es verosímil y se asocia en continuidad con el siguiente. Sin embargo, y al mismo tiempo, su diseño, al servicio de una emoción o idea presente en la historia, hace que la enunciación se perciba como heterogénea y tendenciosa. Su duración y orden de aparición en la secuencia tampoco se adaptan a la fórmula canónica, sino que responden a los mismos criterios. Así se logra que el espectador realice una lectura irregular, incómoda, en el que los contrastes en la configuración de cada cuadro o corte tienen un efecto rítmico, emocional y activan su lectura simbólica. De este modo abandona la comodidad de la observación, su propia axiología o perspectiva de la guerra para adoptar la que se ha dispuesto ante él. Debido a la concentración que le exige el desarrollo del discurso, queda a merced de la trayectoria emocional e ideológica que se ha dispuesto y que es equivalente a los personajes. Así, los textos logran además de su disfrute de la experiencia fílmica (como una atracción) su compromiso emocional y la catarsis ideológica, o al menos que considere tolerable por unas horas una visión del ejército o la guerra que no es la suya personal: la de los personajes o el cineasta.

Además, con el fin de lograr la claridad y lectura unívoca propia de la fórmula clásica o del *High Concept*, no sólo lo narrativo recurre a esquemas reconocibles que facilitan la interpretación y acomodan la lectura del público, sino que los cuadros, sonidos, estructuras o ritmos de montaje se codifican, con el fin de que por su repetición en el texto, se conviertan en estímulos que condicionen una respuesta emocional del espectador y su comprensión clara de un determinado subtexto. La fórmula estilística ya no es general como en el periodo clásico, ahora es específica para cada película dentro del ciclo y género al que pertenecen. Su vocabulario y gramática se definen según motivos emocionales o temáticos, pero al mismo tiempo su codificación estricta dota de unidad orgánica a la obra que favorece la claridad de su mensaje unívoco y axiología.

Los planteamientos de Eisenstein de la atracción, la colisión, los esquemas y el montaje armónico definidos por motivos emocionales o temáticos y la unidad orgánica se adecuan a

una fórmula narrativa dramática clásica, pero no por ello pierden su valor ideológico. Es más, resultan más eficaces para ello, porque al mantenerse entretenido al espectador e intensamente involucrado en un universo ficcional que fluye de modo verosímil o realista -por la continuidad, la estructura de fábula y su puesta en escena documental y focalizada por los personajes- la finalidad ideológica y catártica de la construcción artificiosa y tendenciosa del cineasta pasa más desapercibida. Además, la evolución de las técnicas cinematográficas, con mejores y más variadas ópticas, efectos especiales o el tratamiento digital del sonido, la imagen o el empleo de los sistemas de edición no lineal (aunque en SSR se empleara la moviola) permiten que exista un mayor número de esquemas posibles y multiplicar las posibilidades de las colisiones al existir nuevas herramientas para la experimentación. Asimismo, la mayor cultura visual y rapidez de lectura del espectador contemporáneo, favorecen la efectividad y comprensión de los recursos expresivos o simbólicos.

Sería necesario extender el análisis a otras películas contemporáneas del mismo género para confirmar estas conclusiones y definir el sistema narrativo y expresivo del cine bélico de Hollywood actual, pero las similitudes entre estas dos películas señalan –al menos- un punto de partida para ello.

Aunque compartan numerosas técnicas narrativas y de la forma de su discurso, el criterio que ha dirigido su diseño particular es diferente.

SSR adopta un estilo expresivo y simbólico en la tónica de autores del periodo clásico como John Ford y Orson Welles, en donde dentro de una apariencia clásica, su discurso transmitía sensaciones e ideas no necesariamente explícitas en su argumento o diálogos. BHD sigue el criterio de documentar un hecho real y realiza una reproducción de la guerra más directa, con menos espacio para la reflexión del espectador. BHD se rige por una premisa más naturalista, y el testimonio por diálogo de los protagonistas reales explicita la visión que el film articula del hecho real como los discursos propios del periodo clásico. Incluso llega a interpelar por diálogo a los ciudadanos norteamericanos<sup>685</sup>. El desarrollo y universo de SSR también resulta verosímil, sus personajes hablan de sí mismos, o explican su visión de la guerra, pero no mencionan a la ciudadanía y su visión de lo militar: es la forma del discurso la que le interpela<sup>686</sup>. Todas sus

---

<sup>685</sup> Hoot y Eversmann mencionan a la sociedad civil norteamericana al final de la película y “enderezan” la visión que el espectador maneja de la labor de los soldados y su idea de lo que es un héroe.

<sup>686</sup> Esta interpelación se codifica simbólicamente por la introducción del plano inicial y final de la bandera nacional, porque los primeros cortes de la película le obligan a compartir la focalización de la familia del anciano (que en el prólogo no entiende los motivos de su padre, y finalmente le compadece) y por la ruptura de la “cuarta pared” de

estrategias cinematográficas se adaptan al argumento pero al mismo tiempo tienen una finalidad simbólica, desde la propia trama ficticia que funciona como una fábula moral y no como una crónica de un suceso real, cosa que sí hace BHD. Su autor implícito también adquiere mayor presencia en la tónica de los cineastas anteriormente mencionados: quiere hacer consciente al espectador de su construcción artística, mientras que en BHD trata de hacer desaparecer sus operaciones en el marco de un relato que pretende resultar fiel al hecho real. En ambas su argumento, y la misión bélica, tienen un protagonismo fundamental, pero su enunciación es más prosaica en BHD, pese a que su discurso señala expresivamente las emociones y razonamientos de sus protagonistas. Es más poética en SSR donde la forma del discurso complementa de modo significativo el sentido de su contenido.

La relación de esquemas estructurales, narrativos, gráficos, sonoros y de montaje que comparten las películas, ofrece un catálogo de temas y recursos que ha empleado el cine bélico norteamericano contemporáneo. Éste confirma la afirmación de Geoff King, Ken Dancyger, Robert Stam y Tom Gunning de que el cine contemporáneo norteamericano ha incorporado técnicas de planificación y montaje definidas según los parámetros teóricos de Eisenstein. También, su relación con el modelo clásico y de Vietnam que señalaban Hasian Jr., Biesecker, Enrenhaus y Gates. Aquí se complementa su visión aportando los recursos de estilo, y no sólo narrativos, que se han incorporado de ambos modelos.

Si se atiende a su macroestructura, ambas se articulan en cinco actos. Un prólogo y un epílogo enmarcan la organización de la trama –llevar a cabo una misión– que se plantea, desarrolla y cierra en tres actos. En ambos epílogos, un personaje rinde tributo a un soldado caído por salvar a otro mediante un monólogo cargado de culpa, y el cineasta hace su aparición para dar su lectura del relato (por la evidencia del “engaño” sobre la identidad del anciano y la yuxtaposición final de la bandera en SSR; o por la inclusión de rótulos sobreimpresionados en BHD). Los epílogos cierran la trama dramática y confieren sentido a las películas, clarifican la finalidad de éstas: son en definitiva un homenaje a los soldados caídos en acto de servicio. La clausura del relato y la claridad de la visión que ofrece el film sobre la labor militar (en estos casos humanitaria y moral) son características propias del texto clásico.

Los dos films tienen una macroestructura que no sólo sirve a la articulación de la trama. Es, además, uno de sus recursos claves para comprometer personalmente al espectador con los

---

algunos momentos especialmente dramáticos de Miller y en los que da su visión de la crueldad de la guerra, por ejemplo.

personajes y lograr un efecto catártico. Su esquema es significativo (SSR elige un *flashback* para reivindicar el recuerdo al sacrificio del veterano que conduce a la “culpa” del superviviente; y BHD elige el esquema de crónica para componer la historia “real” y modificar la visión periodística extendida del suceso, y la del videojuego para poner al espectador en el centro de éste y que desde esa posición lo valore). Su criterio de unidad orgánica, por tanto, afecta a su diseño estructural. Además permite, por su imitación de modelos informativos o ficcionales contemporáneos al periodo representado, que el desarrollo del film sea fiel a la imagen mental que el espectador pueda tener de éste.

En ambos casos recuperan estrategias narrativas del modelo clásico de modo que el espectador se acomode en un código ya conocido. La misión sirve de hilo conductor a ambas películas e incluso define su organización en capítulos (se articulan en base a las fases de la misión); la patrulla, el colectivo, son sus protagonistas y siguen esquemas narrativos idénticos; dentro del colectivo, la transformación de un héroe es el otro eje narrativo sobre el que se desarrollan; su articulación temporal es cronológica y lineal, y sus actos se perciben de modo claro por escenas de transición o cesuras evidentes.

Sin embargo, ambas películas rompen la equivalencia entre secuencia y unidad espacial característica del modelo clásico. Subdividen sus secuencias en escenas de cara a favorecer una mayor sensación rítmica. Esto es más evidente en BHD que en SSR (al relacionarse diferentes localizaciones dentro de un mismo episodio por montaje alterno; en SSR son los cambios en el tratamiento estilístico de los bloques dramáticos los que subdividen largas secuencias para dar una mayor agilidad al relato). De este modo, SSR transmite su intención de parecer clásica para asemejarse al modelo contemporáneo a la Segunda Guerra Mundial –esto le aporta historicidad-, pero manifiesta la misma predilección por escenas breves y un desarrollo rítmico rápido propio del cine contemporáneo.

Sin embargo, aunque en un primer visionado pueda no parecer así, los parámetros de la macroestructura de SSR son menos fieles al modelo clásico que los de BHD. En parte, por su diseño poético, pero fundamentalmente porque rompe con la causalidad y el horizonte de expectativas del público, la claridad temporal, el orden y contenido de los actos, la clausura total del relato o la invisibilidad del autor implícito del modelo clásico con los que BHD cumple casi escrupulosamente. En SSR el “contenedor” y su historia clásica, naturalizan el uso expresivo que se hace de la estructura y otras estrategias del film.

A nivel de contenido la macroestructura de las películas presta una atención similar a los momentos más dramáticos, espectaculares y a los que se expone el tema moral entorno al que

gira la definición de la “guerra buena”. Las secuencias que presentan los combates son las más largas, las que tienen un mayor nivel de fragmentación y las que por tanto presentan una DMP más baja. La relación de momentos que desarrollan combates, respecto al resto del metraje es similar (47% de SSR, 45% en BHD). Pero en BHD hay que sumar a estas escenas las que explican y preparan la misión, lo que incrementa notablemente el protagonismo de la guerra y las secuencias de acción (65% del film). La caracterización de personajes en esta película es muy superficial si se compara con el tiempo que dedica SSR al mismo fin (54 minutos SSR, 33 en BHD). Esto indica que SSR es más melodramática y que la macroestructura de BHD avanza según los hitos habituales del videojuego y que sus “tipos” de soldado únicamente sirven como “avatares” momentáneos del espectador (a excepción de Eversmann).

Finalmente, debido a su utilización expresiva y catártica, ambas macroestructuras utilizan el contraste en la duración de sus secuencias, y nivel y modo de fragmentación, para manipular emocionalmente al espectador por su efecto rítmico. Estos contrastes pretenden equiparar su experiencia fílmica a la que viven sus personajes dentro de una guerra –donde son características la rapidez, la sorpresa, la variedad de acontecimientos y estímulos y la concentración en el combate-. Así favorece su compromiso con ellos y fuerza su proceso de atención y respuestas emocionales de modo equivalente a la de los protagonistas.

Los films emplean secuencias breves (aunque de media las secuencias en SSR duren 4 minutos, si se atiende a su división por escenas es de 2 minutos; en BHD duran algo menos 1 minuto 20 segundos por el protagonismo de la acción espectacular). La trayectoria y la atención del espectador se dirigen por contrastes en su nivel y modo de fragmentación (planos secuencia-secuencias fragmentadas en SSR; secuencias en montaje alterno-secuencias en continuidad en BHD). Su macroestructura busca su concentración, tensión y sorpresa mediante la introducción de secuencias de combate muy largas, muy fragmentadas, donde la DMP es de 1-2 segundos tras secuencias dialogales de *tempo* lento, más relajadas y de menor duración. Con la misma finalidad, la microestructura de cada capítulo o secuencia también recurre al contraste estructural o en su nivel de fragmentación en su organización interna.

La finalidad, la axiología, los esquemas narrativos y el de los personajes de estas dos películas son idénticos, con la salvedad de que SSR desarrolla una historia ficticia en el marco de la intervención bélica de mayor beneficio para la sociedad estadounidense y BHD lo hace en uno de sus más recientes fracasos militares. Esto determina que el modelo narrativo empleado sea algo diferente aunque traduzcan un mismo mensaje y una imagen del ejército común.

Ambas películas presentan argumentos que invitan a la identificación con el soldado. Éste es en ambos casos humano, sensible, empático, moral, crítico y eficaz: es un hombre al que todo tipo de ciudadanos pueden tomar como ejemplo.

Recurren a la estrategia del género de combate canónico de componer la patrulla a partir de integrantes que tienen personalidades diversas. Así todo tipo de espectadores puede identificarse con algunos y verse representado en el grupo. El arco dramático de cada uno confluye entorno a una misma idea compartida por ambas películas: como en una guerra es probable que mueran hombres, es necesario que las misiones estén diseñadas de modo que minimicen esa posibilidad y persigan un fin loable para que sus muertes no sean en vano (estrategia del “cero muertos” y conceptos de la guerra “humanitaria” y de la misión moral).

Su arco dramático se desarrolla, de un modo clásico, mediante el esquema mítico de “la frontera” y se dirige al cumplimiento del “destino manifiesto” (como argumentaba Geoff King). Para vincular sus axiologías al sentimiento de identidad nacional y a los principios míticos estadounidenses ambas destacan expresivamente los diferentes “lados” de “la frontera”<sup>687</sup>, la bandera, y hacen referencia al Western (homenaje a *Centauros del desierto* en SSR; mención a “cowboys” o comparación de Mogadiscio con el “salvaje Oeste” en BHD).

En el enfrentamiento con “el otro” el veterano se reconoce y comprende lo verdaderamente esencial para guiar sus acciones y las de sus hombres tras partir de un estado desensibilizado y traumatizado en el caso de SSR (Miller y Horvath), o excesivamente constreñido por un sentido “corrupto” de la civilización –lo militar- en el caso de BHD (Steele y Garrison, fundamentalmente, y Sanderson y McKnight); los “novatos” adquieren competencia y maduran asumiendo la responsabilidad de sus decisiones y atenuando su idealismo (Ryan en SSR y Eversmann en BHD); los “cínicos” e individualistas se solidarizan con el grupo y recuperan los lazos que le unen a la comunidad (Reiben en SSR y Hoot en BHD); los “novatos” que manejan una idea romántica sobre el combate y que están alienados por las actividades burocráticas se vuelven más realistas (Upham en SSR y Grimes en BHD) y los más belicosos, apasionados o excesivamente solidarios mueren (Jackson, Mellish y Wade en SSR; en BHD Blackburn -aunque no muera, cae-, muchos ejemplos del “coro” y Smith). Sus arcos y estereotipos son prácticamente idénticos entre sí y con los establecidos por el modelo canónico. Su finalidad es que diferentes tipos de espectadores, con visiones de la guerra y la institución militar diferentes, realicen su mismo “viaje”.

---

<sup>687</sup> Sus modos se describen en las conclusiones sobre el tratamiento fotográfico y del espacio de las películas.

En ambas películas, la transformación de los protagonistas se debe a que el contacto con la guerra y el desarrollo de la misión les lleva a coincidir, pese a sus diferentes personalidades, en anteponer la fraternidad, el principio moral de cuidar del semejante, ante cualquier otro principio: sólo así se puede lograr una “victoria”. En el ciclo de combate canónico la fraternidad y la unión del grupo (que simbolizaba la de la nación) era una de las ideas que dirigían su axiología, aunque en este caso el mensaje de estos films difiera del de aquél. Las películas clásicas tenían como eje “ganar la guerra” o “cumplir una misión”, eso es lo que definía “la victoria”. En este caso, debido al diferente público al que se dirigen –más crítico con las acciones militares por la experiencia de Vietnam- , el eje es “lograr una victoria moral”, luchar una “guerra buena” y desarrollar “bien” una misión: mostrarle al espectador que esto es lo que dirige las acciones de su ejército.

En ambos casos las misiones bélicas (la de la Segunda Guerra Mundial en SSR –la victoria se relaciona con la idea de impedir el sometimiento de franceses y judíos-; la detención de la milicia que somete a su pueblo en BHD) y morales (salvar a Ryan en SSR o “no dejar a nadie atrás” en BHD) tienen una dimensión humanitaria. Los protagonistas luchan por unos principios éticos y morales que consideran esenciales, desarrollando el “destino manifiesto” de la nación.

Sin embargo, aunque las misiones militares tienen un fin humanitario, aquellos a los que en principio beneficia su acción apenas aparecen o se les caracteriza. En ambos films se evita que parezca que al ejército norteamericano le mueva su deseo de “gloria”, o confundir el concepto de “héroe” que presentan (los que mueren en combate, los supervivientes están “cumpliendo su deber”). Se evita a toda costa el “imperialismo” con el que otras naciones o sus ciudadanos más críticos identifican las operaciones bélicas norteamericanas internacionales en el periodo contemporáneo: cumplir el “destino manifiesto” es un deber ético nacional, no algo que se haga por motivos ególatras o egoístas.

Por el mismo motivo, siempre incluyen o mencionan la colaboración de otras instituciones o países en la guerra representada (ingleses en el caso de SSR; la ONU en el caso de BHD). Aún así, su falta de protagonismo, la ironía con la que se refieren a ellos o su insolidaridad (en el caso de BHD) señala la independencia y preeminencia del ejército estadounidense en el marco internacional.

Para relacionar estas películas con el sentimiento de identidad nacional y la realidad social ambas buscan la verosimilitud histórica (aunque SSR presente una trama ficticia). Los comportamientos de los personajes se rigen inicialmente por la “cadena de mando” y su deber

con la nación, se incluyen personajes reales, referencias sociales o culturales y se reproducen hitos del conflicto histórico que relacionen su fábula con la realidad (en mayor medida en BHD).

Pero las películas rompen con algunas premisas que definían a los personajes del modelo canónico para que el público contemporáneo se vea identificado. Es más crítico, consciente de la utilización propagandística del género, ha experimentado la “fractura” social estadounidense y ha visto las películas que critican la acción en Vietnam. Así, los soldados que componen la patrulla y que se toman como ejemplo son más individualistas, semejantes a los *grunts* de Vietnam, incumplen la “cadena de mando” con razón y desconfían de sus superiores a los que consideran alejados de la realidad del combate y dirigidos por instancias políticas. Unas características similares a las del espectador del momento de producción de los filmes.

Al ser películas contemporáneas, posteriores a la “fractura” nacional tras los acontecimientos de los años 60-70, parten de señalar el enfrentamiento entre el individuo y lo colectivo o institucionalizado dirigido por nociones “corruptas” de la civilización, que se identifica con el férreo respeto a la disciplina militar y el mal diseño de la misión. En BHD esto es mucho más explícito por desarrollarse una misión mal diseñada desde el principio y por producirse un fracaso militar. Este enfrentamiento entre el individuo y lo colectivo o institucionalizado es el punto de partida de ambas películas, aunque en las dos ambos polos acaben reconciliados. De este modo, aunque se participe de la crítica inicial a las instituciones militares que han diseñado las misiones por la identificación del espectador con los soldados protagonistas, su arco de transformación invita a la reconciliación nacional entre el ciudadano y sus instituciones, una vuelta a una visión conservadora propia de momentos menos convulsos y a la que en el periodo de producción de estas películas la sociedad miraba con nostalgia. Esto se produce en sentidos inversos según el modelo empleado por cada película (en SSR los soldados hacen un camino “de vuelta” hacia la fe en la moralidad de las instituciones; en BHD son los altos mandos los que recuperan el rumbo gracias a la ética de los soldados). Ambas recurren a fórmulas propias del ciclo de Vietnam para después, por su desenlace, traducir un mensaje integrador, unívoco y claro.

La visión que presentan las películas de la guerra y de su ejercicio es muy diferente (aunque coincidan en su mensaje). Debido a la profesionalización del ejército presentado por BHD no se entra a valorar la moralidad de la guerra o del “asesinato” del enemigo permitido por las circunstancias. En BHD la guerra es únicamente el contexto de los personajes, las circunstancias hostiles donde desarrollan su trabajo: es un hecho, cuya experiencia modela el sistema de civilización ya que permite detectar sus fallos. Se cosifica a los milicianos (para evitar la compasión por ellos). En la película son meras marcas que indican el avance y el éxito



de la misión, como en un videojuego (que rige su diseño estructural). SSR sí cuestiona la moralidad de la guerra y del “asesinato permitido”. Presenta a los enemigos como seres humanos, aterrorizados ante su asesinato. Son lo que hace ver a los norteamericanos cómo la guerra insensibiliza al soldado, que por cumplir una misión militar, en venganza por la muerte de sus compañeros o por sobrevivir, se ve obligado a faltar a sus principios éticos personales. Por ello sus personajes, sufren y cargan en su conciencia no sólo con sus compañeros muertos, sino con todo aquél al que se han visto obligados a matar. Pero la película da una solución a esta visión crítica y humanista de la guerra: puede ser “buena” si se inspira en los principios correctos (como la Segunda Guerra Mundial, la “guerra buena” por antonomasia, o la misión de salvar a Ryan), si no, en sí misma es un acto que deshumaniza al soldado y le traumatiza.

La puesta en escena de ambas es hiperrealista. El flujo del tiempo, el espacio o sus elementos destacados resultan ante todo verosímiles para favorecer la sensación de realidad del público, pero también reciben un tratamiento expresivo que aparta la representación de la orientación puramente naturalista y la enunciación invisible del periodo clásico. En los dos filmes la manipulación expresiva de la forma de los elementos de la puesta en escena traduce las emociones de los personajes (para equiparar su experiencia a la del espectador) o ideas en torno a las que giran las secuencias haciendo evidente su construcción cinematográfica: para ello es imprescindible el uso del contraste estilístico.

En el caso de la representación del flujo del tiempo, los films buscan ante todo proporcionar una sensación fiel del desarrollo temporal de los sucesos. Esto favorece la inmersión del espectador en los hechos que se representan: su percepción del tiempo se equipara a la de los personajes para incorporarle a las patrullas (las secuencias resueltas en un solo plano de SSR maximizan esa sensación fiel). Aunque el desarrollo de ambas películas sea comprimido para favorecer una progresión rápida del relato (en 2 horas y media las películas comprimen varios días de acción o años-en el caso de las dos líneas temporales de SSR, la del anciano y la del *flashback*-) su enunciación naturaliza la percepción de las elipsis breves que se producen entre los acontecimientos para evitar la evidencia de la manipulación cinematográfica y “romper” la ilusión de realidad: un cambio de tratamiento estilístico, el paso por montaje alternativo a otra situación (más habitual en BHD), cortinillas diegéticas –por los cruces de figuración por delante de cámara- o cierres a negro diegéticos (aunque estos tienden a tener además un uso expresivo de anticipar el desenlace fatal de una situación), justifican la compresión temporal de un suceso y la naturalizan. Sin embargo, las grandes elipsis se señalan claramente (en SSR con secuencias de transición o encadenados; en BHD con secuencias o planos de transición

con rótulos sobreimpresionados). Como ya se ha mencionado, esto favorece la comprensión clara de los motivos de cada acto o capítulo.

La manipulación expresiva del flujo temporal -para equiparar la experiencia y lectura de los acontecimientos del espectador a la de los personajes y así provocar su compromiso con ellos- se realiza a partir de contrastes evidentes en el tratamiento de algunos planos o fragmentos. En estos casos la colisión estilística hace evidente su finalidad expresiva o simbólica y su percepción dirige al espectador a modificar su modo de lectura. Los contrastes en SSR tienen un fin simbólico pero su enunciación justifica su manipulación expresiva en aras de la inmersión del espectador. La enunciación de BHD, aunque sea más documental en términos narrativos, acusa más estos contrastes por su mayor interés en su efecto rítmico (que condiciona respuestas emocionales).

La manipulación de la representación del tiempo se restringe en ambos casos a los momentos más dramáticos para los protagonistas, aquellos en los que se completa su caracterización emocional y moral o en los que el suceso provoca que avance su arco dramático. Siempre responden a su focalización de lo que les sucede, de este modo, el compromiso emocional alcanzado con ellos naturaliza la percepción de la construcción cinematográfica. La repetición de las técnicas empleadas para ello conforma esquemas gráficos que favorecen la decodificación del contenido y facilitan al espectador reconocer la finalidad de éstas, así como que su uso reiterado permite la naturalización de estas “rupturas” del tratamiento predominante, ya que manifiestan unidad de estilo en sí mismas.

Las técnicas empleadas por ambas películas son el ralentizado de imágenes o fragmentos (que en SSR además de por la focalización de Miller se justifica por su estado alterado de consciencia) y el uso del encadenado (que en SSR traduce simbólicamente el estado emocional del personaje además de señalar una elipsis). En BHD se restringe a destacar los momentos que son un “antes y un después” en la vida del protagonista aunque no siempre se dé una elipsis temporal. Sin embargo el uso del ralentizado es mucho más habitual en BHD que en SSR, ya que sirve a la vez para traducir las emociones de los personajes y magnificar los éxitos de la milicia que confirman el mal diseño de la misión. BHD reproduce muchas de las explosiones, impactos de proyectiles o sus consecuencias fatales mediante la repetición de fotogramas del mismo suceso en varios planos. Tanto detalle (además usando el ralentizado) destaca aún más el fracaso del diseño inicial de la misión y las consecuencias fatales de éste, que hay que evitar en el futuro.

El tratamiento del espacio que hacen las películas también es hiperrealista. La puesta en escena es verosímil y su localización se identifica claramente (por diálogo, o en el caso de BHD también mediante rótulos). En ello se asemeja al modelo clásico, pero en ambas su reproducción dimensional se aprovecha para traducir las emociones en los personajes (no priorizan la ubicación del espectador). Así, en los momentos más calmados se recurre a la repetición de posiciones de cámara o a estructuras en continuidad que favorecen la ubicación, la atención al diálogo y la calma del espectador equivalente a la de los personajes. Sin embargo, el espacio en el que transcurren los combates es confuso (por el cambio constante de posiciones de cámara), inconexo (sin ubicar las escenas o sin relacionar en continuidad por el recurso al montaje alerno o la yuxtaposición) y claustrofóbico (por el empleo de planos de reducido tamaño para equiparar la visión del espectador a la perspectiva de los personajes, reducida y alterada por sus emociones). Aún así, como ponen en pantalla dos guerras muy distintas (convencional en el caso de SSR, donde los oponentes tratan de tomar el control del lado del eje dominado por el enemigo; de guerrillas o urbana en el caso de BHD), los combates de la primera mantienen el eje de dirección de los personajes (lo cual favorece su ubicación), en la segunda resulta más difícil relacionar las posiciones de los protagonistas. En este caso se “reproduce” la complicación añadida de combatir en un espacio laberíntico, desconocido y sin control de la situación del enemigo.

El cambio en el tratamiento estilístico de la puesta en escena de secuencias sucesivas produce colisiones cualitativas entre fragmentos que también traducen las sensaciones de los personajes. Así su tratamiento fotográfico y estilo de planificación distinguen claramente los “lados” de la frontera o subrayan las emociones entorno a las que se diseñan las escenas. Sin embargo, el tono poético de SSR lleva a que en los cuadros se presenten colisiones internas, entre los elementos que componen la puesta en escena, que comentan o añaden sentido a las acciones que ocurren en ese lugar o a que existan objetos o elementos destacados por un tratamiento fotográfico o composición del plano que rompe el estilo general de la puesta en escena (esto no ocurre en BHD, que lo hace exclusivamente mediante PD). Este tipo de colisiones acusan las operaciones cinematográficas, y su percepción lleva a un cambio en el modo de lectura del espacio o del elemento destacado y a la comprensión simbólica de su valor temático o emocional. Esto tiene lugar en un nivel inconsciente, ya que la verosimilitud, la atención del espectador a la acción o conflicto de los personajes y su compromiso con ellos permite que las técnicas expresivas no resulten evidentes.

Como se ha anticipado, el contraste y la tendenciosidad en el tratamiento estilístico de sus secuencias o planos es la estrategia fundamental para transmitir una determinada emoción o

idea al espectador. Su planificación, tratamiento sonoro y montaje, también recurren a estas estrategias propias de los planteamientos de S. M. Eisenstein.

Su desarrollo narrativo es totalmente diferente al que él propugnaba, ya que es dramático, recurre a personajes que actúan como héroes y a cuya transformación atiende el relato (ya se ha establecido su estrecha relación con el modelo clásico, al que se oponía el cineasta soviético). Sin embargo, el estilo de su planificación es tendencioso: la configuración de sus cuadros sirve a la traducción de una emoción o idea, tienen un motivo. A diferencia del estilo de representación clásico, no sólo sirven a la representación dimensional del espacio o al énfasis dramático, su sucesión tampoco es homogénea o progresiva. Cada cuadro matiza su contenido o incluso llega a añadir sentido o complementar aquello que se presenta por imagen. Por su adecuación constante a determinadas ideas o emociones, su sucesión resulta heterogénea y la forma de los cuadros llama la atención sobre sí misma actuando como estímulos de una determinada lectura o emoción. Su sucesión tampoco sigue una fórmula, se adapta a las necesidades del texto.

Sin embargo, esa tendenciosidad en la configuración de los cuadros o en el orden de estos va dirigida generalmente a contribuir a la caracterización o identificación con los personajes (algo ajeno a la finalidad de Eisenstein que era mucho más simbólica –ideas-). La heterogeneidad de los cuadros en este ciclo contemporáneo tiene una finalidad rítmica, emocional e inmersiva. Obliga al espectador a prestar mucha atención al desarrollo de una situación, ya que detecta contrastes en la configuración de planos sucesivos que suelen tomarse desde diferentes posiciones a las anteriormente empleadas. Esta concentración del espectador en seguir la trama, al tiempo que ésta transcurre muy deprisa (por el elevado nivel de fragmentación de los textos), aumenta su tensión y le mantiene activo, le impide relajarse y simplemente observar.

Además, detecta que los contrastes cualitativos (en los parámetros de los cuadros, no en su contenido o en la procedencia de éste –diegética o extradiegética- como podía emplear Eisenstein) responden a una intención expresiva ligada a las emociones de los personajes protagonistas del cuadro. Esto le hace proceder a la decodificación de la configuración de éste para comprender lo que siente o piensa el personaje. Así favorece su compromiso con él (“ve” también su dimensión interna, algo a lo que en el sistema de representación naturalista no se puede acceder más que por diálogo). Las colisiones cualitativas obligan al espectador a trabajar en la comprensión de los planos en varios niveles, lo que ocurre y lo que añade la forma del cuadro. De este modo, abandona su forma personal de comprender la realidad y adopta el sistema que le impone la película. El cineasta le hace seguir una senda de la que no

es consciente por invertir toda su atención en la proyección. Le lleva a vivir la experiencia de los personajes, a asimilar su lectura de los acontecimientos, o le obliga a participar de las ideas que traduce la forma del discurso del film.

Pero, como ya se ha mencionado, estas películas quieren transmitir claramente una lectura de la acción bélica o un mensaje, y al mismo tiempo mantener el ritmo rápido e irregular que se corresponde con la experiencia de la guerra para favorecer su inmersión y compromiso con los personajes. Por esto, recurren al empleo de esquemas gráficos. Buscan la configuración más adecuada y sencilla para comprender su motivo para hacer la decodificación del espectador más fácil y unívoca. Así evita su cansancio cognitivo y su confusión, por no tener suficiente tiempo para “leer” los cuadros dado el *tempo* del género en el que se mueve. Para favorecer la claridad del mensaje o las emociones en las que quiere incidir, su enunciación opta por la repetición de esquemas gráficos para planos con idéntico motivo. Aunque varíe su contenido, el espectador reconoce su patrón visual y así puede acceder rápidamente a la idea o emoción a la que sirve cada cuadro que recurra al mismo esquema.

El contenido de los cuadros fluye en continuidad física o si se rompe, se garantiza por la continuidad sonora o musical. Además, el uso reiterado de esquemas favorece la unidad estilística, pese a que las secuencias no resulten homogéneas. El espectador “aprende” el lenguaje y la gramática de éstas y, cada vez que reconoce un esquema, responde en consecuencia. Esto es similar a las palabras, no se reacciona igual a “te odio” que a “te amo”. Así, los estímulos visuales le condicionan a responder del modo deseado. La continuidad y la unidad de estilo llevan a que este sistema expresivo le resulte natural y a que sea menos consciente de la construcción artificiosa que realizan y de su enunciación tendenciosa (algo que sabe por ejemplos anteriores que en el cine bélico suele significar propaganda ideológica en uno u otro sentido).

El cine norteamericano siempre ha funcionado por esquemas. La fórmula clásica era a fin de cuentas una gramática compuesta por ellos, pero su función no era ni expresiva, ni simbólica, ni se adecuaba al uso específico requerido en cada película. Aquí, cada una opta por un conjunto de esquemas gráficos que componen su estilo predominante (aunque se adapten a cada contenido matizando una idea o emoción), y cuando se quiere destacar el motivo de una secuencia (su tema o emoción principal), se recurre a un contraste estilístico en un determinado cuadro o fragmento que se relaciona con ella.

Otras secuencias (los combates) tienen como premisa fundamental lograr una tensión en el espectador equivalente a la que le produciría la situación real (buscan su inmersión y

compromiso con los personajes). Por ello recurren a colisiones cualitativas constantes: así se obliga al espectador a acelerar su velocidad de lectura, a atender a múltiples ideas o emociones, como lo haría (naturalmente en cierto paralelismo) de encontrarse en una guerra. Así su proceso fílmico es idéntico al de los protagonistas. Como ya se ha mencionado, siempre que se quiera provocar un efecto en el público, se optará por una serie de esquemas gráficos con una finalidad específica, menos habituales pero de uso constante, que contrasten con los empleados anteriormente o en la secuencia en general (ya se han mencionado los que permiten manipular la sensación temporal o los que reproducen la sensación espacial de los protagonistas, o de los elementos de la puesta en escena que traducen su estado emocional).

Pese a que ambas empleen un diseño de planificación tendencioso, comparten una serie de esquemas gráficos de idéntica finalidad que se repiten a lo largo de las películas y que conforman su estilo dominante. También recurren a idéntico tipo de colisiones cualitativas para señalar las ideas o emociones entorno a las que se han diseñado las secuencias. Pero existe una diferencia fundamental en el uso que hace de ello SSR respecto al de BHD. Es aquí donde más se acusa el carácter poético de la película de Spielberg y la orientación periodística aparentemente neutral de Scott.

BHD recurre a las colisiones cualitativas y a la tendenciosidad en el diseño de los cuadros fundamentalmente con una finalidad rítmica: quiere mantener al espectador en continua tensión (debido a que la mayor parte de su metraje consiste en reproducir el combate). La finalidad de las colisiones entre los cuadros o en el tratamiento general de un segmento es acusar su gran nivel de fragmentación, y así obligar al espectador a prestar una atención máxima y a que sus emociones estén siempre al límite. Por ello, recurre en mayor medida a la continuidad musical (hay música constantemente). Es el acompañamiento musical y las estructuras de montaje, las que se encargan de comentar la acción (de ahí que se describiera su estilo de planificación como “aparentemente” neutral). Sus esquemas gráficos y colisiones elevan la tensión y destacan las ideas o emociones de los personajes para lograr la identificación con ellos, pero no crean nuevos sentidos, ya que las ideas o conflictos de los personajes se han expresado por diálogos. Los esquemas gráficos o las colisiones únicamente destacan en algunos momentos que están pasando por esa sensación o pensamiento.

Sin embargo en SSR, su tendenciosidad, uso de esquemas y colisiones cualitativas, además de servir a un propósito rítmico y expresivo, también crean nuevos sentidos simbólicos. Se traducen sensaciones o pensamientos de los personajes que no se han expresado aún por diálogo, o que no lo harán nunca, igualmente la lectura que el cineasta quiere ofrecer de la situación. Por este motivo, esta película, pese a servir a un argumento que S. M. Eisenstein

hubiera descrito como “burgués” es más fiel a la finalidad que perseguía su concepto sobre en qué consistía (o debería consistir) la planificación.

A continuación se enumeran los esquemas gráficos y tipos de colisiones compartidos por las películas y que componen este primer paso para la definición del sistema estilístico del cine bélico contemporáneo.

Las dos películas recurren a la yuxtaposición dentro de una misma secuencia de varios PDV: el documental, el focalizado por los personajes y el omnisciente. Al optar por un PDV el espectador se acostumbra a leer las acciones o los diálogos desde un determinado modo de lectura (como “operador de guerra”, como el personaje, o de modo convencional: como observador). El contraste a cuadros tomados desde otro tiene efectos emocionales y lógicos.

El PDV documental favorece la inmersión del espectador en el universo diegético del film. Favorece la fidelidad de la representación, ya que se relaciona con el código cinematográfico o televisivo que ha conformado la imagen mental de los sucesos bélicos (“operador de guerra” en SSR; imágenes tomadas desde helicópteros del ejército o reporteros empotrados en BHD). Las imágenes que toma el PDV documental sobre el terreno se caracterizan por el empleo de movimientos de cámara bruscos, irregulares, composiciones desequilibradas o tras defensas o parapetos que protegen al “operador”. Generalmente sigue a los personajes en sus desplazamientos, y en su camino sufre los disparos o explosiones que se dirigen a ellos (la cámara tiembla o los esquiva). Esto se aprecia frontalmente, de modo que el espectador “sienta” el riesgo de encontrarse sobre el terreno. Su lente se mancha con mucha frecuencia de sangre, barro o agua en SSR, y es menos habitual en BHD (aunque se mancha de sangre en una ocasión, o le caen casquillos o metralla de las explosiones). Todas estas estrategias contribuyen a que el espectador reciba un PDV propio sobre el terreno (porque además el “operador”, aunque está evidentemente presente en el contexto de la acción, es anónimo y nunca se le ve<sup>688</sup>). Así, en las secuencias en las que se emplea este PDV, los combates o los preparativos de estos, el espectador ve duplicado su nivel de tensión. Por un lado sufre por el protagonista que corre “frente a él”, y por otro lado teme por su propia integridad, ya que este PDV, además de “histórico”, tiene la misma función que el “avatar” de los videojuegos. En los combates de ambas películas, existen más de un “operador”, y el paso de una posición de

---

<sup>688</sup> En la línea de otras técnicas de SSR, en una secuencia se aprecian operadores de guerra tomando imágenes de los soldados, aunque no reciben protagonismo; en BHD se justifica el PDV documental del helicóptero al apreciarse la misma imagen en el monitor de Garrison, aunque nunca se presentan las cámaras que debieran ir ancladas a la aeronave.

cámara a otra tomada desde este PDV dan la impresión de “realización en directo”, contribuyendo a la sensación de realidad. El dinamismo de sus movimientos o de su contenido favorecen la sensación rítmica.

El PDV focalizado presenta la imagen de los personajes en cuadros que traducen su estado emocional o sus pensamientos, u otras tomadas desde su PDV subjetivo o semisubjetivo. En ambas películas permite el acceso del espectador a la sensación o a los pensamientos del personaje, lo cual favorece el compromiso y la identificación con él (se ve la realidad desde su modo particular de sentirla o percibirla). Se emplea en los momentos de acción más dramáticos, emocionales o claves para su transformación, y es fundamental en las secuencias de diálogo. El uso del teleobjetivo, su composición y tratamiento fotográfico significativo, la perspectiva frontal, el uso puntual del ralentizado o el sonido subjetivo, o los movimientos de cámara fluidos y lentos (esto es más habitual en el caso de SSR), son los parámetros que identifican este PDV.

En BHD la caracterización de personajes es escueta porque hay muchos. El PDV focalizado contribuye en gran medida a la construcción de estos y es uno de los más empleados. En SSR su utilización es igual, pero como los personajes están más desarrollados en las secuencias de diálogo, los planos focalizados destacan fundamentalmente sus conflictos, traumas o aquello que no expresan por sus parlamentos: crean sentido y es más habitual la participación u observación directa del espectador en forma de “operador de guerra”. En ambas películas se combinan múltiples focalizaciones en las secuencias, pese a que en BHD esto es más constante, por el mayor número de personajes con los que debe identificarse el espectador (compartir sus sensaciones o visiones morales con el colectivo de la “nueva generación”).

La introducción puntual del PDV focalizado en una secuencia de tratamiento documental fuerza al espectador a compartir las emociones o el razonamiento de los personajes, lo contrario hace que aumente exponencialmente su tensión.

El PDV omnisciente tiene un uso significativo en SSR (por el contraste que supone con los esquemas anteriores da “presencia” al cineasta y su mensaje) y en BHD únicamente funciona como referencia para dar mayor visibilidad a la entrada del PDV focalizado por los personajes que es el que sirve a un fin expresivo.

En cuanto al tamaño de los planos, los esquemas empleados siguen su finalidad canónica, lo que no es tradicional es cómo se administran. Es frecuente que las secuencias de diálogo o calmadas se inicien por un PG de situación y que el tamaño de los planos decrezca progresivamente, pero en los momentos conflictivos o en los combates se hace menos



“cómoda” la lectura del espectador y se evita esta fórmula. Ya se ha comentado cómo emplean mayoritariamente planos cerrados que favorecen el compromiso emocional con los personajes y que el espectador tenga que reconstruir el espacio a partir de esas imágenes parciales. Además, los PP se leen más deprisa, y permiten mantener el elevado nivel de fragmentación propio de estas secuencias. También son el modo habitual de privilegiar las emociones de un personaje sobre el protagonismo del contexto. Al buscar estas películas el compromiso personal con los personajes, es lógico que transcurran fundamentalmente en planos de pequeño tamaño. Los cuadros siguen los esquemas canónicos ya que es un modo eficaz y ya aprendido por el espectador de comprender su finalidad.

El GPG es un tamaño de plano muy poco empleado en estas dos películas. Sólo se usan para describir en los planos de transición que muestran los largos desplazamientos de los personajes en SSR y los que se toman desde el helicóptero en BHD. Siempre tienen la función de magnificar el suceso que reproducen (por contraste con el tamaño reducido de los planos que fundamentalmente construyen el espacio o las situaciones). Por ello su uso es restringido. En SSR siempre se toman desde el PDV omnisciente y resuelven una incógnita tras una enunciación supresiva: su finalidad es la reflexión del espectador sobre la trascendencia de un suceso (cementerio, desembarco, etc.); en BHD suelen tener un tratamiento documental que pretende el impacto emocional del espectador (explosiones): el suceso, y no los personajes, protagoniza el cuadro. También subrayan la cohesión del colectivo militar en los planos de situación del campamento.

Los PG de ambas películas relacionan a un personaje con el grupo y traducen la sensación que obtienen de él. Para ello le presentan de espaldas en primer término. Salvo en este uso, cada película lo emplea de modo diferente.

El plano conjunto sólo se usa en SSR. Es el tamaño que se emplea únicamente para señalar la cohesión del grupo<sup>689</sup> y que sus miembros comparten una misma opinión. Si hay un personaje con una visión distinta al de la mayoría, se le excluye del grupo mediante un plano individual.

El PM se emplea en ambas películas de un modo convencional en los diálogos formales resueltos en plano-contraplano en los que no se activan las emociones de los personajes. En ambas películas se emplea cuando un personaje o bien no conecta con sus emociones o ha de esconderlas al grupo por convenciones militares.

---

<sup>689</sup> Al ser un colectivo mayor el de BHD, esto se hace por GPG, y al estar disperso es el montaje alterno el que compone su imagen colectiva.

El PP es el tamaño de plano más frecuente en ambos filmes. Favorece la identificación con el personaje que pasa por una situación de emoción intensa. Se elimina el contexto de acción para atender a su dimensión interna. También se presentan en PP los insertos finales de las secuencias en los que se pretende que la valoración que un personaje hace de una situación dirija la lectura del público (narratario). Restringe la visión durante los combates e incide en la tensión o enfrentamiento de un personaje frente al grupo.

Los PPP tienen un uso muy restrictivo en ambas películas. El contraste que supone su introducción señala las catarsis de los personajes que hacen avanzar su arco de transformación.

Los PD presentan objetos con valor dramático, simbólico o caracterizan a los personajes. Los de los mapas tienen una función informativa (este caso es más habitual en BHD por la complicación añadida de ubicar a los personajes en un espacio laberíntico e invariable). En SSR cuando cambian de capítulo la puesta en escena es claramente diferente y es más sencillo seguir su ruta.

Otra de las cuestiones referentes a los tamaños de plano es la variación de los cuadros que componen los planos secuencia en SSR (esto no se da en BHD). Siempre se toman desde el PDV documental y varían el tamaño del cuadro para destacar elementos, o los “apartes” que realizan a cámara los personajes.

Los cambios de tamaño sin alterar la perspectiva son una constante en ambas películas, aunque son más frecuentes en BHD que en SSR. Debido a su menor DMP, los movimientos de cámara de aproximación o alejamiento resultan lentos, así que se sustituyen por saltos adelante o atrás. En ambas películas tienen un uso dramático (el salto atrás magnifica un suceso –explosión-) y el salto adelante traduce el proceso de atención de un personaje, su progresiva tensión o su determinación de avanzar. Pero en el caso de SSR el salto atrás desde el PDV omnisciente o focalizado también puede implicar la crítica a lo representado.

Las películas comparten su recurso a la perspectiva frontal para favorecer la identificación particular con los protagonistas en sus momentos más dramáticos (aunque sólo en SSR se llega a romper la “cuarta pared” ) y para maximizar la espectacularidad del combate (los disparos y explosiones se producen hacia cámara). También el empleo de la perspectiva  $\frac{3}{4}$  para momentos más descriptivos o en los diálogos o acciones previas a un punto de máximo dramatismo presentado frontalmente. La perspectiva trasera favorece en ambos films la inmersión del espectador en los combates y la identificación con el personaje en sus momentos más dramáticos. La utilización restrictiva de planos donde el horizonte está desnivelado traduce el desequilibrio emocional del personaje que protagoniza el cuadro.

Ambas hacen un uso expresivo o simbólico de la composición en profundidad (para señalar colisiones en la puesta en escena de SSR; para señalar la presión social en BHD) y de la perspectiva lateral (progreso/retroceso militar, moral o temporal en SSR; parálisis de Somalia en BHD). Su finalidad y parámetros son diferentes.

En ambas películas se opta fundamentalmente por una óptica normal que presenta todos los términos del cuadro enfocados. En el caso de SSR esto es necesario por la larga duración de sus planos desde el PDV documental que debe permitir apreciar todos los términos de la composición aunque exista mucho dinamismo interno, y para poder relacionar las colisiones internas que se presentan en los términos de los cuadros de PDV focalizado que traducen las emociones de los personajes. En el caso de BHD esto es debido a las pretensiones de su enunciación de resultar neutral e informativa.

El uso del teleobjetivo se restringe en ambas películas para los cuadros desde el PDV focalizado que presentan la dimensión interna de los protagonistas, sus emociones intensas, sus catarsis o su lectura de los acontecimientos. El contraste en el uso del teleobjetivo, señala el modo en el que el espectador debe interpretar el cuadro. También es empleado en los planos que identifican a un personaje como narratorio.

El gran angular sólo se emplea en SSR. Permite apreciar las grandes distancias que han de recorrer los personajes al participar en una guerra convencional, y por ello no es habitual en los cuadros de BHD (que transcurre en callejuelas o interiores). Sólo se emplea en los planos de BHD que presentan la armonía de los protocolos de despegue de los helicópteros. En SSR también se emplea en los planos aberrados que indican la concentración de Jackson.

El criterio para definir el movimiento interno de los planos únicamente coincide en que los diálogos transcurren en secuencias estáticas para dirigir la atención del espectador a los parlamentos y que en los combates éste es constante para favorecer el ritmo (en ambas se producen cruces de figuración en el primer término que actúan como cortinillas diegéticas para hacer los planos todavía más dinámicos). En SSR, por el planteamiento poético de su puesta en escena –con los términos del cuadro cargados de simbolismo-, los desplazamientos y situación de los personajes dan a entender su opinión sobre un tema controvertido en los diálogos. Un cambio físico de posición significa que también ha modificado su visión.

Los tipos de movimientos de cámara en ambas películas se restringen al PDV que se emplea en cada cuadro. Los momentos focalizados por los personajes en situación tranquila son de movimientos suaves y progresivos (*travelling in* en sus monólogos). También lo son si su texto es de especial relevancia. Los movimientos bruscos e irregulares son propios del PDV

documental durante los combates. Realiza barridos si la situación es muy tensa, tiembla por efecto de las explosiones o realiza seguimientos cámara en mano de los desplazamientos de los personajes. En el caso de BHD también se recurre al *zoom* por la época en la que transcurre la acción y a la que pertenecen las cámaras portadas por el helicóptero o el periodista empotrado (son cámaras de vídeo al transcurrir la acción en el año 1993). El uso del *steadicam* traduce la calma de los personajes durante el combate por su contraste respecto a los movimientos irregulares de los momentos más tensos. Los *travelling* semicirculares o circulares señalan en ambos films que en ese punto de la acción todo gira alrededor de la decisión de un personaje. Además invitan a la identificación con él y su visión de los acontecimientos. Recurren poco a las panorámicas por ser movimientos de desarrollo lento y descriptivo.

En ambas películas el inserto de un fragmento de planos fijos o uno sólo en secuencias de cuadros dinámicos, señala el motivo emocional o temático de ésta. Lo contrario es igualmente significativo.

El uso de la angulación de los cuadros en ambas películas es idéntica. Por el carácter épico del género al que pertenecen recurren fundamentalmente a planos levemente contrapicados. Los grandes contrapicados señalan gran tensión emocional del protagonista o su heroísmo. En SSR además magnifican la trascendencia de un discurso relevante para el tema del film, y en BHD el gran espectáculo militar de los desplazamientos de los helicópteros. Los planos picados o cenitales generan expectación en ambas películas. En BHD además sirven como planos de transición al ser la angulación desde la que se toman los del PDV del helicóptero, también sirven para presentar el pánico por caer de él o con él. La angulación a la altura de los ojos tiene un uso restrictivo en ambas películas, y sólo se emplea en los momentos que se dan las catarsis de los personajes que hacen avanzar su transformación. Favorece la identificación con él y señalan la activación de su trauma. En SSR además señala que un personaje tiene la razón en una discusión (por el contraste entre angulaciones de los dos personajes que argumentan).

El tratamiento fotográfico general de ambas películas contribuye a la verosimilitud histórica del relato. En SSR su tono desaturado y frío recuerda al del material cinematográfico empleado en las películas informativas o documentales del suceso; en BHD su tinte cálido remite a la luz de África. Sin embargo, en los dos films el contraste en el tratamiento fotográfico traduce los diferentes “lados” de la “frontera”, las emociones o razonamientos de los personajes o la relación de una secuencia con la muerte o el terror ante ésta.

Su tratamiento sonoro es generalmente realista, una serie de sonidos diegéticos contribuyen a dar verosimilitud a la escena que ocurre en ella. Pero también hay momentos en los que el hiperrealismo que guía las películas lleva a la ambientación a tener un uso expresivo: responde a las emociones de los personajes. En ocasiones recurren a elementos sonoros extradiegéticos y a la supresión del sonido directo para acompañar a las colisiones gráficas que señalan la atención a la dimensión interna del personaje (momentos de evasión de Miller en SSR; caída de Blackburn en BHD, por ejemplo). En estos fragmentos o planos, todo responde a la focalización del personaje y se dirige a componer su sensación o pensamiento. Otro modo de manipular expresivamente el tratamiento sonoro es dar mucha más presencia al sonido de un elemento de la diégesis que al resto. De este modo se acusa la concentración de los personajes en ello (el sonido de los casquillos en varias secuencias donde se presentan las imágenes ralentizadas en BHD) o se destaca el motivo en torno al que gira una secuencia (el sonido de la bandera ondeando en SSR tiene mucha mayor presencia que el sonido de los pasos que le sucede en el prólogo de SSR; el sonido del *humvee* de ayuda a los civiles es lo único que se escucha en el prólogo de BHD). En ocasiones el tratamiento sonoro expresivo consiste en hacer coincidir un sonido procedente de la diégesis (aunque no visible) con la imagen de un personaje (el sonido de disparos lejanos en SSR señalan el enfado de Reiben ante la liberación del prisionero alemán; el sonido de un disparo señala el impacto emocional de los personajes al escuchar la muerte de Pilla en BHD, por ejemplo).

También se hace uso del “contrapunto”. En este caso, la colisión entre una imagen y un sonido construyen un sentido metafórico. No es muy habitual en las películas. En SSR el tratamiento expresivo del sonido del agua cayendo sobre las hojas justo antes de llegar a Neuville recuerda a una ametralladora y traduce que la naturaleza también sufre el impacto de la guerra o que ésta sigue su curso mientras el de los hombres está destrozado (Neuville está en ruinas). En BHD se escuchan sonidos de sables coincidiendo con el de las aspas de los helicópteros de camino a Mogadiscio (un mal augurio) o cuando Garrison dice “ya está, los tenemos” justo antes de que se tuerza la operación por su mal diseño. Esta colisión da a entender que su exceso de confianza es como el filo de un sable, algo peligroso. El adelantamiento o el sonido en *over* de la voz de los personajes también permite comentar la imagen de algunas secuencias. En SSR se adelanta el sonido de la voz del general Marshall de la secuencia siguiente para valorar como “una desgracia” la situación de la madre de Ryan, o en BHD el adelantamiento de la voz de Garrison sobre el plano del espía le identifica como colaborador del ejército norteamericano cuando el espectador aún desconocía su función.

Tras exponer las conclusiones del vocabulario fílmico de ambos filmes se ha de atender ahora a su gramática, al montaje. Ya se ha comentado cómo la configuración de cada cuadro destaca una idea o emoción presente en su contenido. También que lo hace mediante esquemas, de tal modo que su comprensión se simplifique; que por la repetición de esquemas gráficos o sonoros el espectador aprende el lenguaje habitual del film; que esto le da unidad estilística que favorece la comprensión; y que la ruptura de esta unidad estilística mediante esquemas menos habituales destacan la idea o emoción principal de cada secuencia que transmite la axiología o el estado emocional que se pretende que asuma el espectador. Resta dar cuenta de cómo el montaje organiza mediante esquemas estructurales y rítmicos esos cuadros y sonidos para que el espectador advierta la misión de cada secuencia. Los esquemas gráficos y sonoros permiten la detección de la idea o emoción particular a la que sirve cada cuadro al subrayar algunos de ellos por su valor emocional o ideológico, pero los esquemas de montaje señalan cuál es el motivo temático o emocional al que sirve cada secuencia, de tal modo que la edición no sólo articula el contenido o la sucesión de cuadros diseñados tendenciosamente hacia un fin, sino que tiene un valor expresivo en sí misma.

Ocorre lo mismo que con los esquemas gráficos y sonoros: una misma estructura o patrón rítmico señala la relación de dos secuencias con una misma idea o emoción, y exige un modo de lectura particular. La sucesión de secuencias con motivos diferentes también provoca colisiones cualitativas entre sus esquemas de montaje, y esto permite igualmente manipular las emociones y el razonamiento del espectador. De una parte el contraste tiene un efecto rítmico que orienta de un modo primario al espectador (fragmentos lentos o con una estructura cómoda de leer/fragmentos de ritmo rápido con una estructura compleja debido a su gran nivel de fragmentación o heterogeneidad), pero también lo hace a un nivel cognitivo, ya que las secuencias de motivos diferentes, o en las que el de las anteriores evoluciona, hace que el espectador participe de esa “senda” significativa dispuesta para él por el cineasta. Al ser éstas películas de tema ideológico, con un mensaje claro, esta relación por colisión entre los fragmentos (que ya se apreció en el estudio de la macroestructura de las películas) lleva al espectador a comprender su mensaje, no sólo por el desarrollo de su contenido, que también, sino por el diseño específico de cada fragmento, plano o sonido.

La suma de todos estos esquemas gráficos y sonoros que se relacionan por colisión dentro de una secuencia (a lo que hay que sumar sus colisiones internas), así como los esquemas de montaje que organizan fragmentos y que contrastan entre sí, viene a traducir que el sistema de montaje empleado por las películas es el que Eisenstein definía como armónico. En este método, todos los elementos del film se relacionan por colisión: elementos narrativos

(enfrentamientos o contrastes entre los personajes o elementos de la puesta en escena), los esquemas gráficos empleados, los esquemas sonoros, la colisión entre imágenes y sus sonidos que se presentan a simultáneo, y entre los esquemas de montaje que organizan y dan ritmo a los fragmentos que contienen los cuadros y sonidos. Todo a simultáneo hace comprender el subtexto que subyace a lo representado: la idea o emoción a la que sirve el film. Dentro del sistema armónico Eisenstein consideraba que cada fragmento se diseñaba del modo más adecuado para servir a una idea o emoción, y esto es precisamente lo que hace la enunciación de SSR y BHD: disponer todos los elementos en colisión de tal modo que incidan en las emociones del espectador y así, tras obtener su compromiso con sus personajes y llegar a afectar a su razonamiento: se hace partícipe del mensaje esperando una catarsis y un cambio de actitud en él por la unidad orgánica que ha regido su diseño (ya que los contrastes van dirigidos a señalar los motivos de planos o fragmentos).

Sin embargo, existen diferencias fundamentales con los planteamientos de Eisenstein. Ya se ha mencionado la naturaleza dramática del relato, pero a esto hay que sumar su uso de la continuidad directa. Eisenstein no era partidario de los planos “puente”, los que vinculaban físicamente una imagen con otra. Pese a que en sus películas existieran disparos –un personaje dispara, otro lo recibe-, miradas entre dos personajes, o diálogos en los que los interlocutores se disponían frente a frente, no se presentaba un mismo movimiento en dos planos distintos y sucesivos. En estas dos películas sí. La continuidad directa de desplazamientos sí que existe, y es el modo en el que se naturalizan todas estas colisiones entre sus elementos para que se mantenga la ilusión de realidad. Eisenstein, por el contrario quería hacer consciente al espectador de que las películas eran una construcción artística con una finalidad ideológica. Aquí no. Aquí se pretende involucrar al espectador en una acción dramática, donde los planos se asocian por los movimientos internos de los personajes y donde las secuencias desarrollan una historia, no ideas. Pero, al mismo tiempo, la diferencia en los parámetros de planos sucesivos y en el tratamiento general de fragmentos diseñados en torno a una emoción o idea obtienen un efecto emocional e ideológico en el espectador. Los planteamientos de Eisenstein se han adecuado a las historias “burguesas” y al montaje por asociación que él tanto denostaba. En parte esto resulta menos “honesto”, el espectador es menos consciente de que atiende a una obra diseñada para influir en él, pero es más eficaz. Al involucrar la imaginación y dar al espectador la opción de entretenerse y empatizar con personajes que parecen desarrollar la historia en un entorno verosímil, el espectador abandona su perspectiva personal de ver la realidad por aquélla que se dispone ante él: la de los personajes o el cineasta que se esconde tras la historia.

Los diversos modos de continuidad empleados en estas películas suturan la fragmentación física (el gran número de cortes o fragmentos) y cualitativa (en su tratamiento). Son los modos habituales: el respeto al eje de desplazamiento, de miradas, sonora o musical. Sin embargo, en aras de mantener el planteamiento hiperrealista que las caracteriza, estos recursos no sólo pretenden la verosimilitud de la representación, sino que tienen un uso expresivo o simbólico (en SSR el eje de desplazamiento o miradas empleado indica cómo juzgar las acciones o argumentos de un personaje según donde se ubique y la música relaciona un estado emocional o situación con su causa; en BHD el respeto o no de la continuidad física responde al estado emocional de los personajes y la música se compone de *leitmotifs* que se repiten cuando dos secuencias se relacionan con el mismo motivo).

Finalmente, resta enumerar los esquemas de montaje empleados por estas películas para garantizar que el espectador participe de las emociones de los personajes y que comprenda el subtexto o finalidad de una secuencia: el motivo entorno al que ha sido diseñada y su finalidad pragmática (la respuesta o modo de lectura que se espera de él). Las conclusiones acerca de los esquemas de montaje se han articulado según su motivo (si destaca una emoción o traduce una idea) y de los esquemas estructurales empleados (continuidad, montaje alterno, esquema supresivo o de suspense, y yuxtaposición). Cada uno se explica junto con el esquema rítmico con el que suele relacionarse.

Fundamentalmente ambas películas recurren a esquemas de montaje expresivos, al servicio del compromiso emocional con los personajes. Se hace compartir al espectador su estado emocional o su conocimiento de la situación en la que se encuentran.

Las secuencias que emplean un esquema estructural en continuidad, que siguen la acción de un personaje, pretenden la identificación emocional con él (ya sea en una secuencia completa, fragmento o escena). En estas secuencias el orden con el que experimenta los sucesos, o su conocimiento de la situación es idéntico al modo en el que se le presentan al espectador. Su focalización de los planos favorece la identificación, y sólo en BHD el PDV omnisciente invita a su observación si la situación no es dramática. La duración de los planos es irregular y responde a sus emociones: son largos si el personaje se encuentra calmado y breves si se produce una situación de tensión. Si una secuencia empieza por planos largos, un brusco cambio de ritmo a planos muy breves provocará un aumento de tensión en el espectador equivalente a la sorpresa que supone el suceso para el personaje. Si el esquema rítmico es opuesto, se inicia por planos breves y de pronto un plano se destaca considerablemente en duración: su contenido es lo que traduce el clímax o motivo de la secuencia (ya sea un suceso emocional o una idea, por eso se da más tiempo al espectador para atender a él). Como las



secuencias se desarrollan por pulsos dramáticos (ya que sus acciones o acontecimientos presentan varias fases), los pulsos compuestos por planos breves buscan la tensión y la inmersión del espectador (ya que suelen ser secuencias de acción bélica) y los pulsos compuestos por planos largos tienen una finalidad más melodramática o reflexiva: atiende a los sentimientos de un personaje o a su diálogo. Para favorecer el ritmo estructural de las secuencias y la atención del espectador a los fragmentos destinados a caracterizar su estado emocional o presentar su lectura de un acontecimiento, los momentos melodramáticos o dialogales suelen estar enmarcados por fragmentos de acción (ya sean desplazamientos, combates o preparaciones al combate).

Dentro del esquema en continuidad de motivo emocional, también se presentan secuencias donde el protagonismo es colectivo. Es la situación que afecta al conjunto de personajes la que protagoniza la secuencia. En ellas los sucesos también se presentan en el orden en el que se darían en la realidad, y las sorpresas o motivos de las secuencias se destacan por un cambio en duración. Sin embargo su esquema rítmico irregular es más progresivo, los planos decrecen hacia un punto de tensión (o clímax) o se alargan si la situación es relajada. En estas secuencias se sigue una única acción desde diferentes perspectivas (realización “en directo” documental de llegada de barcas y primer enfrentamiento en playa de Omaha en SSR; o montaje alerno de la perspectiva de diferentes personajes de una misma situación –miradas y música- en la preparación en el campamento de *rangers* y *deltas* antes de iniciar la operación Irene en BHD).

Otro esquema estructural que tiene como motivo la composición de la sensación emocional del colectivo es el montaje alerno entre situaciones separadas y que no se relacionan por las miradas de los personajes, sino únicamente por su coincidencia en el tiempo o el espacio. En este caso, el montaje alerno traduce el desarrollo cooperativo de una fase militar. Rítmicamente la duración de los planos es regular si los protagonistas dominan la situación (sólo se da en BHD, aterrizaje y despliegue de *deltas* en Mogadiscio, por ejemplo). Su esquema rítmico es irregular si la sensación colectiva es de tensión por no tener el control (último combate de SSR; o secuencia de tiroteo y preparación del traslado de Blackburn tras su caída en BHD). En este tipo de esquemas es habitual que el cambio a otra situación deje sin resolver la escena anterior, generando expectación por conocer su desenlace y transmitiendo una sensación emocional de “cuenta atrás”.

Otros esquemas de montaje que buscan manipular emocionalmente al espectador son los que suprimen o anticipan información mediante estructuras en continuidad o de montaje alerno.

Ambos hacen evidente la acción del autor implícito, y por ello se presentan desde el PDV omnisciente y tienen acompañamiento musical.

En el esquema estructural supresivo se oculta información al espectador que los personajes sí saben y la incógnita se desvela a mitad de la secuencia. Se inician en planos de pequeño tamaño y se desvela la incógnita en un plano general que provoca un impacto emocional en el espectador por la expectación que le ha generado tener una información inferior a la del personaje. Generalmente el fragmento inicial es de planos regulares y breves, y el plano que desvela el motivo es de larga duración (prólogo de SSR; fragmento del niño espía que avisa de llegada de helicópteros en BHD). Por lo tanto su esquema rítmico es irregular, pero no tiene contrastes tan marcados como algunos de los casos anteriores.

Lo contrario, que se anticipe información al espectador también tiene efecto. Esto es una estructura habitual en BHD, donde se presenta por montaje alterno la situación de la milicia y la de los soldados norteamericanos (inicio del último ataque de la milicia por la noche, por ejemplo). En este caso la duración de los planos es decreciente, ya que se estimula la expectación por la “cuenta atrás” hacia el clímax. En el caso de SSR esto sólo ocurre en el episodio que inserta la comunicación a la madre de Ryan de la muerte de sus hijos entre las escenas que ocurren en la oficina militar. Este uso del montaje alterno pretende la compasión del espectador por los personajes.

Algunas secuencias de estas películas tienen como motivo traducir una idea al espectador.

La yuxtaposición es el esquema estructural que busca la reflexión del espectador sobre lo presentado y su asimilación de una determinada idea de la axiología del film. No necesariamente tiene que ser el esquema estructural de una secuencia completa, puede y suele ser una parte de ellas. Al funcionar como una enumeración poética, resulta una estructura más artificial o cinematográfica (ya que lo realista se ha codificado como lo que transcurre en continuidad) y hace consciente al espectador de que existe una intención autoral detrás de su diseño. El PDV siempre es omnisciente y se acompaña de música, y la duración de sus planos siempre es regular, ya que su motivo no es emocional (yuxtaposición de cruces del cementerio que simbolizan soldados en formación o *coda* al desembarco en SSR; yuxtaposición de *rangers* en el último combate previo a la llegada de los *humvees* o prólogo de BHD).

Otro tipo de esquema estructural que busca la comprensión de una idea no explícita en la historia que se desarrolla, es el montaje alterno entre dos situaciones con la finalidad de establecer una comparación entre ellas. En este caso existe un notable contraste en el tratamiento estilístico de las escenas que se yuxtaponen (a nivel gráfico y sonoro), de tal modo

que sea evidente la cesura y los elementos a comparar (en SSR secuencia de la iglesia – situación de Miller resuelta en plano-contraplano/situación de Wade presentada en plano secuencia-, o en desembarco –situación de Miller/situación de Jackson ante el disparo a la ametralladora-; en BHD presentación en paralelo de la preparación de la milicia y la del ejército norteamericano, por ejemplo). El esquema rítmico puede ser irregular focalizado, si lo que se compara es el estado emocional de los personajes (caso de SSR) o regular si lo que se compara es su protocolo militar (caso de BHD).

En ambas películas, la repetición de una misma estructura (o subestructura) y esquema rítmico para presentar dos situaciones que se relacionan entre sí por su contenido, traducen una equiparación en su tema. Ya se ha mencionado la utilización de la música en BHD, pero en el caso de SSR existen secuencias, como aquélla en la que se enfrentan los norteamericanos frente a frente con un pelotón alemán escondido en Neuville, en las que las mismas subestructuras de esquemas gráficos y de idéntica duración reproducen a ambos bandos. De este modo, se traduce una de las ideas fundamentales de la película: el enemigo es también humano. También se puede dar la variación de una estructura o subestructura que implica un desarrollo de una idea del film.

Un esquema de los definidos por Eisenstein, el métrico, es también empleado en estas películas. Es más habitual en BHD, porque es el modo en el que traduce la idea de que el ejército norteamericano es un cuerpo eficaz y coordinado. Cuando dominan una situación, o realizan adecuadamente un protocolo, se recurre al montaje alterno entre varias situaciones. Éstas suelen estar construidas mediante subestructuras de dos o tres planos en las que el primero de ellos se sincroniza a la percusión o el inicio de una frase musical. Así, la acción se percibe como una coreografía perfectamente ejecutada (secuencia de despliegue de pelotón de Sanderson y Steele en el que Grimes vive su segunda explosión, o despegue de helicópteros del campamento hacia Mogadiscio). Los planos suelen responder a una duración regular o mínimamente decreciente si existe nerviosismo hacia su clímax. Como en SSR los soldados no son profesionales, ni siguen protocolos aprendidos, este esquema no se emplea. Ambas películas sincronizan algunos cortes a disparos o sonidos de la diégesis. Éste es un modo de destacar la fragmentación y así aumentar la tensión del espectador.

Tras la enumeración de sus temas, esquemas narrativos, gráficos, sonoros, estructurales y rítmicos fundamentales -que conforman unas historias y sistemas estilísticos muy similares-, el estudio plano a plano de sus secuencias de combate permite apreciar que existen diferencias en la aplicación de los planteamientos de Eisenstein, aunque ambas hagan uso de los

esquemas, de la relación por colisión cualitativa y de su servicio al criterio de unidad orgánica del film o secuencia. Su montaje, entendido éste como la selección, ordenación y disposición rítmica de sus planos y fragmentos sigue criterios diferentes.

El diseño del desembarco de la playa de Omaha tiene dos motivos: el principal es transmitir la sensación y las lecturas de la guerra y de la labor del soldado que realiza Miller (aunque existan otras visiones o sensaciones colectivas o de otros protagonistas); el otro que el espectador viva el desembarco en carne propia (inmersión).

Los fragmentos destinados a que el espectador participe de la acción suelen enmarcar aquéllos que se dedican a su motivo principal: la composición del trauma de Miller que le supone vivir y liderar el desembarco militar. Así, la acción espectacular sirve para que el espectador comprenda qué supone la experiencia de un combate y así, por compartir la vivencia de un suceso, pueda ponerse en la piel del protagonista y compartir las emociones y reflexiones por las que pasa. Conforme se acrecienta su trauma y la inmersión ya se ha consolidado, el motivo principal es lo que se convierte en el criterio para todas las decisiones de planificación y montaje. Mientras la forma del discurso tiene estas misiones, su desarrollo argumental atiende al desarrollo del suceso que sirve de contexto o desencadenante de esas emociones e ideas.

Su estrategia básica es el contraste estilístico en el tratamiento de sus fragmentos y de los planos que los componen. Parte de establecer sus esquemas dominantes, aquellos cuya codificación pretende la inmersión del espectador en la acción bélica (PDV documental, dinamismo compositivo, perspectiva trasera, etc.). Después, establece los esquemas que indican referencia a las emociones o las ideas por las que pasa el protagonista. Estos se destacan por su relación por colisión cualitativa respecto al tratamiento general de la secuencia. De este modo el contraste en el tratamiento de los fragmentos que sirven a un motivo y otro, llevan al espectador a vivir dos experiencias a la vez y a que resulte clara esta doble personificación en la playa de Normandía.

El tipo de esquemas de uno y otro fin (dentro de que mantienen la misma tónica a lo largo de toda la secuencia para ser reconocibles sus motivos), se modifican según lo hace el combate o se acrecienta el trauma de Miller. Así, la progresión de una larga secuencia se va comprendiendo por el contraste en el tratamiento de sus diferentes segmentos o actos. Los esquemas empleados en cada segmento o escena clarifican en qué punto se encuentra el combate (intenso o relajado) y en cuál se encuentra Miller, no en la playa, sino vitalmente.

La difícil lectura simbólica a la que obliga cada corte o cambio de estilo del fragmento o escena (según el motivo al que sirvan), implica una sensación rítmica alta, pero ésta no se debe a la manipulación primaria por el uso de planos de breve duración: obliga a mantener una intensa tensión cognitiva por la enorme cantidad de información que contiene cada plano –primero detectar a cuál de los motivos de la secuencia sirve (modo de lectura) y después traducir el sentido de las colisiones internas que presenta en su puesta en escena o del contraste en el tratamiento de planos o fragmentos sucesivos-. La duración de sus cuadros la determinan dos cuestiones: que la duración del plano responda a las emociones del operador de guerra o de Miller (para favorecer la inmersión o el compromiso con el protagonista) y que permita al espectador el suficiente tiempo para comprender toda la información que traduce la configuración simbólica o expresiva de los planos empleados.

Lo mismo sucede con los esquemas estructurales. Su finalidad es que sea clara la intensidad del combate en cada momento y la fase del trauma en la que se encuentra Miller. Pretenden que el espectador experimente ambas cuestiones del mismo modo que el avatar o el personaje. Por supuesto, la vivencia del operador de guerra es solo un recurso para acercar al espectador a Miller, y conforme su trauma es más intenso, el motivo principal de la secuencia condiciona en mayor medida la estructura y ritmo de las escenas. Para transmitir la sensación de la guerra que tiene el personaje, cada escena va desarrollando sus acciones en continuidad equiparando su conocimiento al del espectador, y en paralelo presenta al operador de guerra siguiendo sus desplazamientos o acciones. Para hacer claro al espectador que un momento sirve al desarrollo del trauma del protagonista, se recurre al esquema de yuxtaposición para provocar la reflexión sobre los efectos fatales de sus órdenes, al tratamiento subjetivo de fragmentos en los que observa o padece las consecuencias de su propia orden de avanzar, y a la repetición de una misma subestructura tres veces para señalar cada momento en el que experimenta culpa por deber dar una orden que entre en conflicto con sus convicciones personales. En todos estos esquemas se recurre a un determinado tipo de colisiones gráficas y sonoras respecto al tratamiento general de la secuencia y a colisiones en duración que hagan evidente su motivo.

El director y su montador, deletrean “palabra a palabra”- plano a plano-, o “frase a frase”- fragmento a fragmento-, lo que significa para Miller esta vivencia mientras el espectador le acompaña en su viaje. Cada corte busca que este o bien participe de sus emociones y reflexiones o bien lo sitúe en la misma situación que él. Así, aunque su arquitectura cinematográfica sea muy tendenciosa y de muy compleja comprensión, el espectador no siente que se le haya dirigido hacia ningún fin particular: simplemente “ha estado allí” y como

el protagonista, no termina de creerse muy bien cómo ha podido sobrevivir a él o cómo podrá superar el trauma que le ha producido.

El montaje y la planificación de la operación Irene de BHD tiene otros motivos: quiere componer una imagen colectiva del conjunto protagonista en cuanto a su profesionalidad y su cualidad moral. Para ello distingue dos tipos de secuencias, las que atienden al colectivo y las que atienden particularmente a los personajes principales. Su pretensión de resultar fiel al hecho real le lleva a que en las secuencias que atienden al colectivo el PDV omnisciente guíe fundamentalmente al espectador por los pasos que se siguieron en la operación mediante planos realistas. Para favorecer su inmersión en el combate, se recurre a colisiones cualitativas en su configuración que sólo sirven para acusar su nivel de fragmentación y aumentar la sensación rítmica. Además la duración de sus planos es breve, lo que hace aún mayor la dificultad de relacionar un plano con otro. Esto manipula de un modo primario al espectador, al crearle mucha tensión que le lleve a un estado similar al que tendría de ser parte del colectivo.

En estas secuencias de conjunto, los esquemas de montaje y la música, y no sus colisiones entre esquemas gráficos o sonoros, son lo que traducen la profesionalidad del ejército norteamericano. Así, la reproducción del combate sigue siendo fiel al hecho real, pero mediante lo intangible, lo menos evidente, el cineasta puede hacer su reivindicación de que la misión no falló por un error en el protocolo militar o la falta de profesionalidad de sus hombres. El esquema estructural del montaje alterno entre situaciones, y la construcción de estas a partir de la yuxtaposición de subestructuras de dos o tres planos es una constante. Asimismo, la sincronía del inicio de las secuencias con una nueva melodía que las unifica y la de sus subestructuras con la percusión o el inicio de frases musicales de ésta (esquema métrico regular), traducen la impresión de que el ejército norteamericano fue muy pulcro en su ejecución de los protocolos y que actuó como un mecanismo muy bien coordinado, donde cada soldado cumplió eficientemente con su labor asignada.

En las secuencias o fragmentos que atienden a la sensación particular de Eversmann, Grimes, McKnight y Hoot, el montaje rompe el estilo dominante de las secuencias de protagonismo colectivo mediante el recurso a colisiones gráficas y sonoras expresivas que sirven a la focalización de cada personaje, el esquema de montaje en continuidad que sigue a un protagonista o una situación principal, un esquema rítmico irregular focalizado y el recurso a la subestructura del plano-contraplano, del plano máster y la ausencia de acompañamiento musical. Sólo en ellas se busca la identificación particular del espectador con las emociones o lectura moral que hace el personaje de un acontecimiento dramático. La repetición de estos

esquemas gráficos, sonoros y de montaje permite equiparar a los protagonistas de cada escena de este tipo. De este modo el episodio transmite su segundo motivo: presentar que el colectivo estaba compuesto por hombres de gran talla moral, aunque haya expuesto sus acciones, visiones o sensaciones de modo individualizado.

Así, se puede apreciar, que el cineasta hace una relectura del hecho real sin que esto sea evidente para el espectador. Le hace observar al colectivo y encarnar a los protagonistas del hecho real en los momentos más dramáticos, pero no tiene la impresión de que se le haya presentado el suceso real desde una perspectiva determinada. Sus colisiones rítmicas, su elevado *tempo*, y sus cuadros naturalistas (salvo los que le hacen identificarse con los protagonistas) le han hecho leer el hecho histórico desde una perspectiva concreta, y sin darse cuenta ha asumido dos ideas que ha introducido el cineasta por medio de los esquemas de montaje y el uso de la música. El contraste entre cada esquema estructural o rítmico y en el uso de la música, son las herramientas que emplea el director para dar sentido a las diferentes melodías que componen las historias de los personajes, como lo sería la batuta para un director de orquesta.

En resumen, la planificación y el montaje de SSR realizan una labor minuciosa, donde cada elemento de la puesta en escena, cuadro o sonido tienen una misión, un motivo particular, y que las colisiones entre ellos son lo que permite comprender el sentido de la escena, pero éste se alcanza gradualmente, corte a corte, fragmento a fragmento, y siempre de la mano del protagonista o el operador de guerra que hacen que no se perciba el complejo diseño de la secuencia o las operaciones de montaje.

En BHD su planificación y montaje buscan un efecto de conjunto, donde las colisiones significantes no son las que se producen plano a plano, éstas tienen una finalidad rítmica y expresiva, sus ideas o el sentido del episodio se comprenden por los contrastes y repeticiones de esquemas de montaje y musicales empleados, ahí es donde se oculta el subtexto de la escena.

## 7.2. Conclusiones sobre la utilidad de la metodología de S.M. Eisenstein para el estudio del montaje del cine bélico norteamericano contemporáneo

Ante la mayor visibilidad de la forma del discurso del cine de espectáculo contemporáneo norteamericano respecto a la del periodo clásico, esta investigación tenía como objetivo determinar cuál es el motivo de este cambio de estilo en la producción estadounidense y de qué modo han variado las estrategias y la función del montaje cinematográfico empleado en él. El estudio del montaje que aquí se planteaba, no podía limitarse únicamente al estudio de los cortes o su ritmo, había que atender también a la planificación y al tratamiento del sonido, por ser las “piezas” de las que dispone el proceso de edición para dotarlas de un orden y una duración específica; también al desarrollo de la historia, ya que el montaje es la labor cinematográfica que termina de reescribir ésta.

Se inició el proceso de investigación atendiendo a la definición del género de espectáculo en el periodo contemporáneo<sup>690</sup>. Efectivamente su forma del discurso se había hecho mucho más visible y significativa en detrimento del desarrollo argumental. Los autores detectaban una mayor atención a momentos “no narrativos” en los que el argumento se detenía, y que se definían por buscar la inmersión del espectador a través del compromiso emocional con los personajes –que no la mera identificación psicológica como en el periodo clásico- e invitarle a “experimentar” personalmente la situación que se reproducía en la pantalla.

Algunos teóricos definían este ciclo como un “cine de atracciones”<sup>691</sup>. Por esta denominación se entiende -como la que se aplica al protocine- un tipo de producción en la que el desarrollo de un argumento narrativo era prescindible y su finalidad era provocar una respuesta emocional en el espectador. Estas consideraciones les llevaban a concluir que el desarrollo literario había perdido relevancia frente al diseño audiovisual como modo de traducción del mensaje artístico. Por otro lado, concluían que la interpretación de sus historias o argumento se simplificaba por su construcción entorno a esquemas míticos como el de “la frontera” y el “destino manifiesto” con la finalidad de remitir a la idea de la identidad nacional.

Para confirmar estas conclusiones de la comunidad académica y responder al objetivo inicial de investigación, se optó por circunscribir el estudio al género bélico de esta nacionalidad y periodo de producción. A lo largo de la historia del género, las películas de guerra no sólo se han definido por la búsqueda del entretenimiento, sino también por presentar un marco de

---

<sup>690</sup> Resulta especialmente relevante a este respecto la monografía de Geoff King *Spectacular narratives*. y el texto de Tom Gunning. También las aportaciones de Robert Stam y Ken Dancyger sobre el tema.

<sup>691</sup> El término “atracción” había sido una de las aportaciones de S. M. Eisenstein en su actividad teórica.



acción especialmente dramático (por darse en un contexto de extrema intensidad –las guerras-) que servía a la traducción de un mensaje ideológico relacionado con la definición de la identidad nacional<sup>692</sup>. Además, en este género el combate constituía uno de esos momentos de “atracción” en donde se detenía el desarrollo del argumento dramático con la finalidad de provocar una respuesta emocional intensa.

La elección de este género para desarrollar la investigación resultaba un modo de limitar el objeto material a un ciclo lo suficientemente popular y numeroso en el periodo y nacionalidad de producción elegidos. Incluso recurre a un montaje muy visible y presumiblemente, por la naturaleza del género, dirigido a manipular emocional e ideológicamente al espectador hacia su mensaje. Esto permitiría confirmar las conclusiones de Geoff King al respecto de que en el cine contemporáneo la enunciación, y no el argumento desarrollado de modo naturalista, resultaba más eficaz para la traducción de emociones e ideas al espectador. La confirmación de esto se convertía en el objeto formal de esta investigación y concretaba su objetivo: se pretendía definir las técnicas específicas empleadas por la planificación, el sonido y el montaje para lograr el compromiso emocional del espectador y su comprensión de un mensaje ideológico.

Como ya se ha apuntado, los autores anteriormente mencionados relacionaban la orientación actual del montaje (y la planificación y el sonido) del cine de espectáculo norteamericano –en donde se engloba al cine bélico- con los planteamientos teóricos y las técnicas de S. M. Eisenstein. Consideraban que estos se reutilizaban en el cine estadounidense contemporáneo para convertir al espectador en un “habitante de la imagen”<sup>693</sup> y así hacerle compartir las emociones e ideas que se manejan en los textos. Esto, en un primer momento, resultaba contradictorio en el marco de los planteamientos dramáticos, psicológicos y analíticos que siempre se han privilegiado en la producción norteamericana, lo que llevó a estudiar la obra teórica del cineasta soviético.

En ella se halló lo que podía suponer el vínculo contemporáneo entre dos criterios cinematográficos conocidos por su enfrentamiento durante el periodo clásico. La relación entre la fórmula del cine de espectáculo norteamericano con los planteamientos del autor soviético del primer tercio del siglo XX estaba en la búsqueda del *compromiso* emocional del espectador y la función del argumento de servir únicamente como soporte narrativo del

---

<sup>692</sup> Como concluyen Muruzábal, Valantin, Bassinger o Langford, entre otros autores mencionados en el apartado 2.1.

<sup>693</sup> Terminología de Robert Stam. Las referencias a las que se hacen mención son las de los montadores y directores relacionados a lo largo del apartado 1, y en especial a las de teóricos como Gunning, King, Stam y Dancyger.

desarrollo del film: su concepto de “atracción”. Si bien S. M. Eisenstein se oponía a que éste desarrollara personajes y su psicología –aunque sus últimas obras adecuaran su articulación entorno a un protagonista<sup>694</sup>–, consideraba que el argumento debía servir como soporte verosímil al desarrollo de una idea. Añadía que, para hacerla llegar al espectador, era necesario provocar un fuerte impacto en sus emociones a partir del recurso a un diseño visual y un montaje tendenciosos que le hicieran participar de los sentimientos, ideas y sucesos que se presentaban. Lejos de considerar al espectador un sujeto pasivo durante la representación fílmica, pretendía su compromiso vital en aquello que se mostraba en la pantalla con el fin de provocar una catarsis y llevarle a la acción.

En paralelo, la investigación atendía al desarrollo del sistema audiovisual del cine norteamericano. Existe una enorme cantidad de estudios semiopragmáticos y técnicos acerca de la fórmula de montaje del periodo clásico y sus implicaciones como guía de lectura del espectador<sup>695</sup>, pero únicamente descripciones generales de los cambios que se han producido en montaje postclásico. Se describía su enunciación como heterogénea y tendenciosa, algo que conectaba con lo que se había obtenido de la lectura de los artículos de Eisenstein, y se describían algunas de las nuevas técnicas de planificación: menor respeto a la reducción progresiva de los cuadros, las normas de continuidad, variabilidad de ópticas, etc. Su montaje se describía en cuanto a su mayor nivel y visibilidad de la fragmentación (debido a su heterogeneidad), su mayor celeridad y el recurso a la yuxtaposición. Pero más allá del acuerdo académico en su “ruptura de las normas clásicas”, los tratados sobre el estilo del cine contemporáneo no daban respuesta al objetivo a esta investigación: definir qué técnicas de montaje logran el compromiso emocional del espectador y su comprensión de sentidos no necesariamente expresados por diálogos.

Para tratar de solventar esta carencia se recurrió a la lectura de entrevistas o monografías escritas por montadores actuales que desarrollan su labor en películas de esta nacionalidad con la finalidad de descubrir a qué criterio responde su motivación para dar un corte<sup>696</sup>. Estos tampoco definían estrategias concretas. Argumentaban que su labor en cada película dependía del “lenguaje” empleado por ésta, lo cual relacionaba su trabajo de nuevo con la necesaria tendenciosidad del trabajo del montador y el director que defendía Eisenstein en sus escritos.

---

<sup>694</sup> Alexander Nevsky o Iván el terrible.

<sup>695</sup> Particularmente la monografía de David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, y también los manuales escritos por conocidos montadores y directores norteamericanos como Karel Reisz y Edward Dmytryk.

<sup>696</sup> Para ello resultó fundamental la monografía de Walter Murch y las recopilaciones de entrevistas realizadas por Gabriella Oldham o Declan McGrath.

En lo que todos coincidían es en que lo primordial era tener al espectador en mente, considerar ante cada cambio de plano el efecto emocional que provocaría. De nuevo, esta premisa se aproximaba a las de Eisenstein, de modo la orientación inicial del proceso de investigación marcada por las referencias a su obra en otras monografías sobre el cine espectáculo parecía acertada. Muchos montadores mencionaban como criterio de edición la posibilidad de construir nuevos sentidos a partir de la estructura de una secuencia o la sucesión de planos, de modo que se desmarcaban del recurso a un montaje invisible propio del periodo clásico donde únicamente debía servir a la articulación de un contenido o a enfatizar sus momentos más dramáticos. Aún así, explicitaban pocas estrategias concretas, más allá de la ruptura de normas clásicas anteriormente mencionada o la prioridad de anteponer la posibilidad de producir efectos emocionales o ideas al respeto de la continuidad.

En la lectura de la obra de Eisenstein se encontró su propuesta de una serie de técnicas específicas para que su “teoría de las atracciones” y del “montaje dialéctico” garantizaran el compromiso emocional del espectador y su comprensión del mensaje de un film. Éstas son la adecuación de cada parámetro del diseño audiovisual de una obra a una emoción o idea que le confirieran sentido –a lo que denominaba “motivo” o “dominante”–; el recurso al montaje dialéctico donde la colisión o contraste entre dos imágenes de referente real permite la expresión metafórica de significados abstractos; y el empleo de esquemas que simplificaran la comprensión de una idea o emoción expresada en términos audiovisuales (aunque la mayor parte de su producción se desarrolló en el periodo mudo –con la excepción de *Alexander Nevsky* y las dos partes de *Iván el terrible*–, su obra teórica también atendía al empleo de la música y el sonido). En este punto, surgió la hipótesis de esta investigación: el cine bélico norteamericano contemporáneo dentro del macrogénero de espectáculo hace uso de las técnicas descritas en los manifiestos teóricos de Eisenstein para conducir al espectador al compromiso emocional con los personajes y a la asimilación de su mensaje ideológico.

Como se había optado por el género bélico, se estudió la evolución narrativa y estilística de éste a partir de la bibliografía sobre el tema precedente a esta investigación. Se detectó el mismo estado de la cuestión que en el caso del cine norteamericano en general. A nivel narrativo y retórico eran muy exhaustivos, a nivel del estudio de su estilo audiovisual lo eran menos (exceptuando el caso del ciclo de combate clásico). A partir del ciclo de Vietnam se describían sus sistemas de planificación (más documental, y donde la heterogeneidad de su diseño perseguía un fin expresivo y simbólico) y se reconocía la importancia del montaje como otra de las herramientas del cineasta para provocar efectos emocionales y traducir el mensaje ideológico. Pero la descripción de las técnicas empleadas para conseguirlo se trataban poco en

comparación al de su planteamiento y desarrollo narrativo o su planificación. En el caso del cine bélico contemporáneo, coincidían al manifestar que su diseño audiovisual (planificación, sonido y montaje) es responsable de lograr el compromiso emocional y la inmersión del espectador en la batalla haciendo que los films proporcionen un *simulacro* de la guerra; que resulta más visible, que adquiere un valor significativo y en que combina técnicas del modelo clásico y el de Vietnam (en concreto, acerca del PDV documental). En esta investigación se pretendía demostrar que a esto hay que añadir que su diseño audiovisual adapta a la fórmula dramática las técnicas de planificación, sonido y montaje propuestas por S. M. Eisenstein (como ya apuntaban expertos en el cine de espectáculo). Asimismo determinar qué esquemas y tipos de colisiones se empleaban y si sus secuencias se diseñaban entorno a una dominante o motivo, tal y como él argumentaba que debía ser un montaje eficaz emocional e ideológicamente.

Para poder demostrar y definir esto, vista la falta de documentación sobre el tema, y más todavía en castellano, era necesario analizar el diseño audiovisual del ciclo actual del cine bélico. Su finalidad era, no sólo demostrar la hipótesis de investigación, sino contribuir a la definición del sistema estilístico de éste, que se encontraba únicamente dibujado en la bibliografía consultada, y reclamar una mayor atención al estudio del montaje como recurso cinematográfico de valor significativo. Era necesario completar la bibliografía sobre el cine bélico, exhaustiva en términos narrativos y retóricos, mediante el estudio del criterio que se sigue en la edición al seleccionar y ordenar los planos y sonidos, determinar el motivo de los cortes, y el empleo de un ritmo y nivel de fragmentación específicos como modo de transmisión de emociones y sentido.

Como punto de partida se escogieron dos películas de este ciclo de gran acogida de público, relevantes por su empleo del montaje (galardonadas con el Óscar) y cuyo mensaje fuera dirigido a un fin ideológico en relación a la estrategia política y la tendencia de la Opinión Pública de su periodo de producción.

Los expertos en cine bélico contemporáneo definían *Salvar al soldado Ryan* como modelo de este ciclo, así que su estudio era obligado. Las especiales circunstancias del efecto de *Black Hawk derribado* en el contexto posterior a los atentados al 11 de septiembre de 2001 y su consideración social de servir a un mensaje propagandístico, la convirtieron en el otro objeto de estudio de esta investigación.

Así, se continuó el proceso de documentación atendiendo al contexto de producción y recepción de estas obras, su lectura retórica y análisis de las mismas. Esto permitía evitar que

su estudio se viera contaminado por una interpretación personal del motivo de las decisiones estilísticas por la naturaleza polisémica de la imagen y el montaje. Por ello se atendió especialmente a las declaraciones de sus directores, productores y otras personas relevantes en el proceso de creación de estas películas. Es imposible poder determinar con seguridad el motivo de un cineasta o montador para definir su obra, pero de este modo sus declaraciones podrían orientar la lectura de cada una. Del mismo modo es poco probable poder determinar el efecto que se obtiene de una determinada estrategia cinematográfica, pero teniendo en consideración la respuesta social que provocaron estas películas y los comentarios que suscitaron en la crítica y el público, la definición de éste podría resultar más adecuada a la realidad de sus pretensiones artísticas.

Aquí no se buscaba determinar sin lugar a dudas cómo recibiría el público cada decisión artística, sino tratar de acceder al motivo de éstas en base al recurso continuado a determinadas estrategias fílmicas. Esto demostraría que su empleo respondía a una determinada finalidad pragmática. De la combinación de las premisas de las que dicen haber partido los cineastas y de la respuesta que provocaron las películas en el público, se podría deducir una posible interpretación sobre la finalidad subyacente a cada una de las técnicas empleadas. La interpretación que aquí se realizara debía tomarse con cautela, no así el catálogo de recursos empleado que pretendía ser exhaustivo y sistemático.

Para ello, era necesario encontrar una metodología válida para poder acceder al valor significativo y emocional del montaje en el cine bélico. Se trató de emplear la de F. Casetti y F. Di Chio, pero ésta no permitía acceder al sentido que añadían los cortes realizados por el montaje o a las estructuras y uso del ritmo que se presuponían venían dotadas de un valor significativo (en base a las conclusiones de los expertos en el diseño del cine de espectáculo contemporáneo). También se planteó realizar un análisis cuantitativo, pero éste sólo permitía acceder a la definición de su sistema estilístico en base a algunos parámetros, y no a la función ideológica o a la finalidad pragmática de la selección, ordenación, el motivo de un corte o su específica duración. Resultó evidente que era necesario acudir a un nuevo modelo.

Durante la lectura de la obra teórica de S. M. Eisenstein se hallaron dos artículos en los que defendía su estilo expresivo y simbólico de la crítica de los partidarios del Realismo Socialista. Para ello atendía a las colisiones, al contraste que existía en el diseño de un plano y el que le sucedía o precedía, o entre una estructura de montaje y otra, o al empleo de un determinado uso del ritmo, y explicaba el motivo emocional o la idea que habían determinado cada decisión

artística<sup>697</sup>. En estos artículos, la investigación encontró su inspiración para el modo de análisis que se propondría, lo que adquirió un protagonismo notable como objetivo del estudio. Además de tratar de definir el sistema estilístico del cine bélico norteamericano contemporáneo y demostrar la hipótesis de la adaptación de los planteamientos de Eisenstein, se debería demostrar la utilidad de la metodología empleada para el estudio del valor significativo de la planificación y el tratamiento del sonido como partes del montaje cinematográfico: objeto fundamental de esta investigación.

En dos textos escritos en los años 30 referidos a la producción soviética, se podía hallar la clave para detectar la función emocional e ideológica del montaje empleado en Estados Unidos en el cambio del milenio. Las frecuentes referencias a Eisenstein de cineastas, montadores y académicos, y la sospecha de que el cine contemporáneo actualizaba sus planteamientos teóricos, hicieron que esta investigación confiara en que su premisa de análisis pudiera dar unos resultados significativos para dar respuesta a los objetivos del estudio: la atención a las colisiones en la puesta en escena o el contraste en el estilo de planos y fragmentos sucesivos.

La confirmación de que su modelo de análisis podría ser el más adecuado, sistemático y útil para la finalidad de esta investigación, vino de la mano de Vicente Sánchez Biosca y Jacques Aumont y Michel Marie, quienes consideraban que la metodología de este autor ofrecía ventajas sobre muchos otros sistemas o planteamientos teóricos. Siguiendo esta línea, se atendió a las diferentes perspectivas teóricas y a su apuesta por el estudio de las fracturas, las desviaciones de la norma y las aporías del sistema o lenguaje empleado por los textos fílmicos. Esto tenía como finalidad confirmar que la orientación que se estaba eligiendo aquí para desarrollar el análisis, era compartida por la comunidad científica, al menos en parte.

Atender al contraste en la puesta en escena o en el tratamiento estilístico entre dos planos o fragmentos resultaba además un sistema fácil de desarrollar y, por tanto, adecuado para proponer su implantación como modelo metodológico de análisis de la forma del discurso. Pero más allá de la premisa de partida, Eisenstein no definió con precisión el sistema empleado, a fin de cuentas ése no era el motivo de estos escritos. Sólo quería defender sus planteamientos cinematográficos. Era necesario determinar cada aspecto de la metodología para aplicarlo a ambas películas de modo consistente, sistemático y que permitiera la comparación entre sus diseños audiovisuales para la obtención de conclusiones científicas, en el marco de un estudio artístico y por lo tanto con un objeto polisémico.

---

<sup>697</sup> Siendo él el creador de los films analizados, sus conclusiones eran lógicamente correctas y absolutas.

Si se quería estudiar las estrategias del discurso del cine bélico era necesario desarrollar una metodología para el estudio de la película completa, y si además se quería acceder al análisis de las secuencias más significativas de este género, los combates como secuencias de “atracción”, era obligado definir las premisas sobre las que se basaría su microanálisis. Éstas se explicaron en el apartado de esta investigación dedicado a la metodología.

La aplicación de su sistema en el microanálisis fue más directa, ya que en el artículo de Eisenstein de 1934 que analizaba la secuencia de los bateles de *El acorazado Potemkin* se presentaba un estudio exhaustivo de la misma, plano a plano, y con representaciones gráficas, al que poco más había que añadir debido a su sistematicidad y carácter científico. Aún así, se incorporó un estudio del ritmo –añadiendo una representación gráfica del mismo- y de la estructura de las escenas o secuencias que componían el episodio de combate de SSR y BHD, aspectos a los que no atendía el artículo de Eisenstein.

El sistema a seguir en el macroanálisis de las películas completas hubo de definirse completamente, ya que el artículo de 1939 que atendía a la estructura, ritmo y unidad orgánica de *El acorazado Potemkin* era una síntesis de conclusiones al respecto y no presentaba desarrollos similares. Se optó por imitar el modelo del microanálisis. Se eliminó la representación gráfica plano a plano para garantizar su concisión, y se articuló de modo literario la descripción de las colisiones que sucedían en cada secuencia. Así se hacía más cómoda y clara su lectura, dada la extensión del objeto material. También se optó por la representación gráfica de los cortes realizados en la secuencia de tal modo que se obtuvieran datos sobre su estructuración por pulsos dramáticos y sobre el ritmo empleado.

Además se realizaron tablas en las que se consignaron datos como la duración de las secuencias (que también se incluían en ambos tipos de análisis), su número de cortes y su DMP, el modo de establecer su *tempo*. Así se podría estudiar la trayectoria de la atención y las emociones del espectador en base al nivel de fragmentación del texto y de las secuencias que lo componían. Éstas se inspiran –en parte- en los estudios cuantitativos de Barry Salt.

Para confirmar la hipótesis de partida, una vez descritas las películas y las secuencias a partir de los contrastes en la puesta en escena, desarrollo del argumento y personajes, y tratamiento estilístico, se trató de localizar en ellas esquemas narrativos, gráficos, sonoros, estructurales y rítmicos cuyo empleo resultara reconocible y significativo en base a la cultura y experiencia artística previas del espectador. La repetición de estos patrones y su uso cada vez que se aludía a determinada idea o emoción, demostraba que la tendenciosidad en el diseño de las escenas y secuencias no seguía un criterio aleatorio, sino que respondían a un motivo o

dominante que había definido todos los aspectos de éstas: el empleo de esquemas tenía una finalidad expresiva o simbólica, y por lo tanto eran significantes. Esto permitió comprobar que la repetición de estos esquemas y tipos de colisiones (entre ellos) tenía como finalidad simplificar el proceso de comprensión y lectura simbólica del espectador, sometido a un *tempo* de progresión muy rápido, como se apreciaba por las tablas de análisis cuantitativo.

Partiendo del estudio de los esquemas narrativos empleados, y de su posible vinculación a un mensaje ideológico relacionado con su momento de producción y recepción, se pudo acceder a la finalidad pragmática, emocional e ideológica de los esquemas estilísticos empleados (que, como ya se indicó, habrá que tomarse con cautela). Pero sobre todo, la enumeración de los esquemas de las películas y secuencias, permitió definir de modo exhaustivo el sistema narrativo y estilístico del film. En los objetivos de partida del análisis no entraba la definición de sus esquemas narrativos, pero pronto se comprobó que su argumento, personajes y estructuras narrativas también venían determinados por contrastes de finalidad significativa y la repetición de patrones.

Los personajes se han definido en el cine norteamericano desde los conflictos entre su dimensión interna y sus acciones o decisiones y su contraste con otros protagonistas, su desarrollo se ha articulado por cambios en su personalidad, y la estructura de los films se definían por estos. Era lógico que una metodología basada en el estudio de los contrastes también permitiera la definición de sus elementos narrativos fundamentales, aunque esto fuera secundario a esta investigación cuando se planteó. Sin embargo, resultó fundamental para la comprensión de los temas articulados por la obra, para comprender los cambios narrativos a los que se ha sometido a las estructuras del cine contemporáneo o para la definición de aquellos personajes con los que el público debía comprometerse.

Algunos esquemas narrativos procedían de los modelos canónicos del cine bélico norteamericano. Esto confirmaba que el ciclo contemporáneo combinaba sus esquemas más reconocibles como ya argumentaron otros estudiosos. En cuanto al análisis de su estilo se apreciaba la misma tendencia. Lo que restaba era descubrir el motivo de su recuperación, así que en base a las conclusiones retóricas y del efecto social de las películas obtenidas de la documentación sobre su periodo de producción y recepción, se respondió a esta cuestión, al proyectar su posible finalidad pragmática

Lo que se obtuvo del análisis de los contrastes en el diseño general de las secuencias de combate y las películas, no se detuvo en la confirmación de su recurso a esquemas y el motivo o dominante propuestos por Eisenstein ni a la definición del sistema empleado por los films,



sino que se pudo determinar que el montaje del cine bélico norteamericano, a nivel macroestructural y microestructural, recurre a las colisiones en la puesta en escena o en el tratamiento de los cuadros como un modo de mantener activo y atento al espectador. Las colisiones hacen que detecte la construcción artística de la obra y que trate de comprender la finalidad pragmática de la yuxtaposición de esquemas. La repetición de esquemas, y de los tipos de colisión empleados, garantiza su comprensión de las emociones o ideas a la que sirven, respondiendo a estos como estímulos condicionados. Esto no deja de ser la finalidad de la producción cinematográfica y teórica de Eisenstein.

La continuidad interna, de acción, permite naturalizar la fragmentariedad y la heterogeneidad de los textos; la unidad estilística del uso consistente y reiterado de esquemas para acusar el motivo emocional o temático de cada fragmento o plano, favorece que el espectador no sea consciente de la tendenciosidad del texto, aunque al mismo tiempo responda emocionalmente y comprenda las ideas del modo pretendido por el cineasta.

El abandono de los discursos de los personajes (aunque esto no sea radical en BHD) es un intento de alejar el cine bélico de un mensaje ideológico obvio y explícito ante la cautela del espectador por su utilización propagandística. De ahí que la forma del discurso, polisémica y de sentido menos evidente, haya recibido un tratamiento expresivo y simbólico y la función de transmitir el mensaje de los films al espectador (aunque el argumento sigue presentando un importante papel en la línea habitual del cine norteamericano).

La vía de análisis que aquí se ha propuesto, derivada de la de Eisenstein, además demostró ser eficaz para la interpretación retórica de los films: sólo hay que agrupar cada esquema repetido por la película o secuencia y atender a la emoción o idea a la que sirven. Esto debe resultar evidente, ya que su propósito es que un espectador -que no está analizando la película ni tan siquiera tiene porqué tener conocimientos cinematográficos- lo pueda entender. La metodología permite al analista justificar su interpretación retórica no sólo en datos narrativos, tangibles y explícitos, sino mediante los recursos expresivos que por su carácter polisémico resultaban más difíciles de emplear como modo de demostración de una hipótesis acerca del significado del film. La consistencia en el uso de esquemas hace ver que no son sólo fruto de una idea momentánea del cineasta, sino que tienen asignada una función específica que responde a un diseño consciente realizado en su periodo de preproducción.

El sistema de análisis mediante el estudio de los contrastes demostró además ser eficaz para aplicarlo a diferentes parámetros de un film (estructura, personajes, espacios, representación del tiempo, planificación, tratamiento fotográfico y sonoro, música y montaje). También para

poder estudiar la relación intertextual entre dos películas, en este caso de un mismo género y periodo. Es lo suficientemente sistemático para poder establecer conclusiones válidas entorno a los esquemas y tipos de colisiones compartidos por dos o más films.

En este caso, los resultados llevaron a confirmar lo que resultaba obvio, que siguen sistemas diferentes adecuados a su diferente finalidad o criterio de dirección, pero también que existen elementos comunes que podrían servir de punto de partida para la definición de la fórmula narrativa y estilística del cine bélico contemporáneo, o incluso de otros géneros que hacen uso de un estilo expresivo o simbólico. En el caso de películas más naturalistas o que actualizan planteamientos más clásicos, también puede emplearse, pero posiblemente ofrezca conclusiones poco alejadas del análisis narrativo o cuantitativo, ya que en ellas – mayoritariamente- los cortes no tienen una función significativa.

La aplicación de la metodología fue laboriosa. Son películas que tienen una gran duración, numerosos personajes, localizaciones, sucesos, secuencias dramáticas, escenas y planos. Aunque era “sencilla y obvia” como decía Eisenstein en su artículo de 1934, no fue rápida de aplicar. Su análisis ocupó varios meses en el caso de las películas, y a uno en el caso de secuencias de aproximadamente 25 minutos como eran las de los combates elegidos. Y hablo de días con más de diez horas de trabajo reales cada uno.

La elaboración de conclusiones, debido al gran número y superposición de esquemas de diferente tipo en cada plano o corte, también resultó ardua. Hubo que realizar tablas por cada parámetro para detectar la repetición de cada esquema y su relación a una determinada idea. Gracias al sistema de clasificación de la narratología en cuestiones que han tenido mayor desarrollo académico como el argumento, la puesta en escena o la planificación, esto resultaba fácil de consignar (por tipos de planos, angulaciones, tipos de focalización, etc.). En el caso del montaje esto fue mucho más difícil.

El sistema de clasificación y categorización de la narratología, muy exhaustivo en los parámetros mencionados anteriormente, presenta muchas carencias en el estudio del montaje. Se debe acudir a la nomenclatura técnica o incluso definir una terminología específica de esta investigación para poder explicar el sistema empleado en la edición de los films. Esto hizo todavía más difícil la obtención de conclusiones entre los esquemas de montaje empleados por cada película o los que ambas compartían. Esta dificultad plantea una posible evolución a este trabajo: definir con precisión una clasificación y sistema de categorización del montaje que atienda a su empleo expresivo y simbólico, significativo, y no sólo que lo defina según parámetros naturalistas como hace la narratología (orden, duración y frecuencia de los

sucesos en relación a la Realidad). Esto será imprescindible para elaborar una monografía sobre el estilo de montaje del cine contemporáneo, donde es habitual la tendenciosidad y la función expresiva o simbólica del discurso, más aún en textos de una marcada finalidad ideológica.

La elaboración de las conclusiones tampoco fue rápida, pero sí resultó exhaustiva y precisa. Se encontró el sentido o la emoción a la que servía cada esquema y el tipo de colisión empleado por el film. Incluso permitía definir con claridad cómo, compartiendo el mismo tipo de esquemas, colisiones y temas, la diferencia de criterio y de estilo de cada cineasta daba a sus recursos expresivos o simbólicos de funciones o sentidos diferentes. La metodología no sólo permite relacionar las similitudes entre dos o más films, sino que también permite detectar los rasgos de estilo de su autor colectivo que hacen a cada obra única.

Para el investigador, una vez asumido que es una metodología laboriosa y lenta por las características de las películas elegidas –no por la aplicación en sí-, resulta muy gratificante. De pronto, el estilo fílmico postclásico se visualiza como una fórmula matemática, cuando éste tradicionalmente se ha explicado como fruto del talento artístico del creador y el desarrollo de un argumento específico, al no responder a la fórmula canónica y más aún en cuestiones de montaje. En esta “fórmula matemática” la localización de cada esquema, en base a la atención a las colisiones, es como hallar la constante que permite despejar la incógnita y obtener como resultado las posibles pretensiones del cineasta o la respuesta del espectador. Es como cuando en *Matrix*, la película de 1999 de los hermanos Wachowski, Neo consigue ver por sí mismo la matriz que da forma a su realidad por primera vez.

Mediante este sistema se puede apreciar que el diseño de estas películas, como “la realidad” de Neo, no sólo responden a los designios de un “creador”, sino que responden a una fórmula, específica, tendenciosa, heterogénea, pero una fórmula que permite al analista escapar a la vaguedad e indefinición de las metodologías de análisis que no dan acceso al valor significativo de la forma del discurso, y menos aún del montaje; el recurso cinematográfico que, ya desde el inicio del siglo XX, se definió como aquello consustancial al cine, como aquello que hacía al cine arte, como aquello que lo dotaba de sentido y que manipulaba las emociones de nosotros, humildes espectadores, deseosos de vivir vidas ajenas y escapar a nuestra propia Realidad. Como decía Eisenstein en *La non- indifférente nature*:

“Al estudiar los gráficos de alzas y bajas de intensidad de los métodos de montaje, a lo largo de la historia de las artes, se llega al convencimiento de que, durante las épocas de estabilidad social –cuando el arte se dedica a reflejar la realidad-, el relieve de la escritura y el método de montaje tienden irremediablemente a estabilizarse. Sin embargo, en los períodos de participación activa en el desmantelamiento, construcción y reestructuración

de la realidad, en los momentos de reconstrucción activa de la vida, el montaje adquiere en los sistemas artísticos una importancia progresivamente creciente”<sup>698</sup>

En momentos de crisis militar, política y social como fue el final de la época de los 90 y principios del segundo milenio en Estados Unidos, en momentos como los actuales en los que el mundo atraviesa una crisis económica, de valores y de sistemas ideológicos, es necesario que el espectador, y mucho más el analista, sean conscientes de la función expresiva y simbólica de los sistemas de montaje y de las posibilidades ideológicas que permite.

Era y es necesario, como expresa José Luis López Linares en el prefacio a la obra de Walter Murch *En el momento de parpadeo*, prestar atención al montaje, contribuir a la literatura académica sobre el tema y hacerlo en castellano. Hay muy poca bibliografía sobre el tema en este idioma... Aunque el montaje interese a muchos y tenga efecto y transmita ideas a muchos más.

---

<sup>698</sup> En *Cahiers du Cinéma*, 217 (1970), p.18.



## **7A. FINAL CONCLUSIONS**

7a.1.- Contemporary American war film's connection to Eisenstein's theories and the canonical classic combat and Vietnam model. Definition of the narrative and style system shared by *Saving Private Ryan* (SPR) and *Black Hawk Down* (BHD).

*Saving Private Ryan* and *Black Hawk Down* use a large amount of similar filmmaking strategies.

From a narrative point of view they base their approach on the canonical combat genre formula. Their classic approach lies in the clarity of the message, the military mission and patrol as main narrative theme, its diverse and in a certain sense egalitarian composition, its dramatic arch defined by the mythical "frontier" and that's aimed at fulfilling its "manifest destiny", and by its appeasing message around the idea of fraternity. The military action's moral interpretation is related to "zero deaths" and "good war" political and military strategies that sought to encourage national unity at the time of their production.

However, within this classical formula certain narrative structures from Vietnam films have made their way and widened the film's reach towards viewers who are opposed – or critical – to military interventions. That's why their characters question their missions, their leaders, they think about the morality of military orders or principles or even about the war itself, a situation that implies that fellow men die in order to achieve "a victory". These more "human" characters, individualistic and critical, allow viewers who question war to identify themselves with them, and their dramatic arch seeks to draw these viewers into an integrating and favorable interpretation of "good wars".

From an artistic point of view they resort to hyperrealistic scene planning, editing, sound design or cinematography, where in line with Vietnam films they resort mainly to a documentary approach, where faithfulness to the time period tries to place the viewer in the middle of the war that acts as a context for these characters. Other strategies seek to expressively translate their feelings or mental processes. Their discourse acquires visibility and adds meaning to the story, it is not only just useful towards articulating its content.

These war films' practical purpose is neither for the viewer to observe nor identify with the characters as was the case in classic filmmaking, it's also not an inquiry about an abstract issue or the war's morality as in Vietnam films. In the *High Concept* line, it focuses on the viewer's experience, his immersion, not only in the action, but in the character's experience: it wants his commitment, for him to participate in those feelings or thoughts so that eventually he will

share the same axiology or vision of the proposed issues and share the ideological message inherent to the genre.

Here is where Eisenstein's parameters are adopted and adjusted to a dramatic and hyperrealistic narrative approach. Each frame is plausible and associated in continuity with the next. However, at the same time, their design, serving a feeling or idea present in the story, causes the enunciation to be perceived as heterogeneous and biased. Their duration and order of appearance in the scene don't fit into canonical formulas either, they respond to other criteria. By this method you cause the viewer to read the film in an irregular, uncomfortable way, in which contrasts created in each frame or cut's configuration have a rhythmic, emotional effect and activate their symbolic interpretation. This way they abandon comfortable observation, their own axiology or perspective of war and adopt the one exposed before them. Because of the concentration that the elaborate discourse requires, they are at the mercy of the emotional and ideological trajectory set before them, equivalent to the character's. Thus, the text achieves not only an enjoyable film experience (as entertainment) but their emotional commitment and ideological catharsis, or at least for them to consider tolerable for a few hours the vision of an army or war that is not their own: that of the characters or the filmmaker.

On top of that, with the purpose of clarity and an unambiguous lecture, typical of the classical formula or the *High Concept*, not only the narrative resorts to recognizable formulas that make understanding easier and accommodate the viewer's interpretation, but also the framing, sounds, structures or editing rhythms are coded, so that by being repeated in the text they incite an emotional response in the viewer and his clear understanding of a certain subtext. The style's formula isn't general as it was in the classic period, now it's specific to each film within the cycle and genre they belong to. Their vocabulary and grammar are defined by emotional or thematic reasons, but at the same time their strict codification supplies organic unity to the work which benefits the clarity of its unambiguous message and its axiology.

Eisenstein's concepts of attraction, collision, formulas and overtonal montage defined by emotions or themes and the organic unity are better adjusted to a classic dramatic formula, but that doesn't make them lose their ideological value. Furthermore, they become more effective because by keeping the viewer entertained and intensely involved in a fictitious universe that flows in a realistic or plausible way – because of its continuity, the story structure and its documentary style *mise-en-scène* focused on the characters – because of this the ideological and cathartic purpose of the filmmaker is less noticeable. Also, filmmaking technique evolution, with more and better lenses, special effects or digitally treating sound,

image or the usage of non-linear editing systems (although in SPR they use a flatbed) enable the existence of a higher amount of possible formulas and multiply the possible collisions since there are new tools for experimentation. Additionally, the contemporary viewer's wider visual culture and reading speed boost expressive or symbolic resources' usefulness and comprehension.

It would be necessary to extend the analysis towards other contemporary films of the same genre to confirm these conclusions and define current Hollywood's war film's narrative and expressive system, but the similarity between both films point at – at least – a starting point towards it.

Although they share several narrative techniques and discourse style, the criteria behind their particular design are different.

SPR takes an expressive and symbolic style within the line of authors from the classic period such as John Ford and Orson Welles, where within a classical appearance, their discourse communicates feelings and ideas not necessarily made obvious in their storyline or dialogues. BHD documents a true story and becomes a more forthright war production, with less space for viewer's thoughts. BHD is run under a more naturalistic premise, and testimony given by the real heroes specifies the vision that the film articulates of the true facts as a discourse typical of the classical period. It even addresses American citizens in its dialogue<sup>699</sup>. SPR's development and universe are also seen as plausible, its characters talk about themselves or explain how they see war, but it doesn't mention civilians and their perception of the military: it's the discourse's shape that questions it<sup>700</sup>. All its filmmaking strategies are adapted to the plot but at the same time they have a symbolic purpose, from the made up plot that works as a moral tale and not as a real event chronicle, which BHD does do. Its implicit author also grows in importance within the context of the filmmakers we previously mentioned: he wants to make the viewer aware of his artistic construction, while in BHD he tries to make his influence vanish within the framework of a story that claims to be faithful to the facts. In both, the plot, and the military mission, is the main center of attention, but its enunciation is more unromantic in BHD even though its discourse expressively points at the main character's

---

<sup>699</sup> Hoot and Eversmann mention North American civilian society in the film and "sorts out" the vision that the viewer holds of the soldier's work and their idea of what a héroe is.

<sup>700</sup> This question is symbolically coded by the introduction of an opening and closing shot with the national flag, because the film's first few cuts make it share the family's focalization with the old man's (who in the prologue doesn't understand his father's reasons and eventually feels sorry for him) and with breaking the fourth wall during some specially dramatic points with Miller where he gives his point of view on cruelty during war, for example.



emotions and thoughts. SPR is more poetic, with the discourse significantly complementing the content's meaning.

The relationship between structural, narrative, graphic, sound and editing structures that both films share offers a catalogue of the themes and mechanisms that contemporary American war films have used. This confirms Geoff King, Ken Dancyger, Rober Stam and Tom Gunning's statement that North American contemporary films have incorporated camera placement and editing techniques defined by Eisenstein's theoretical parameters. Also, the relationship between the classic model and Vietnam's pointed at by Hasian Jr., Biesecker, Enrehaus and Gates. Here I complement their point of view by adding not only the narrative but also the style strategies that both models have incorporated.

If you attend to their macrostructure, both are articulated in five acts. A prologue and epilogue frame the plot's organization – carrying out a mission – which is set out, developed and closed in three acts. In both epilogues, a character pays tribute to a fallen soldier who saved another with a monologue full of guilt and the filmmaker shows up to give his interpretation of the story (by giving evidence on the "ploy" regarding the old man's identity and the juxtaposition of the flag in SPR; or including superimposed titles in BHD). The epilogues close the dramatic plot and confer meaning to the films, they clarify their purpose: they are, after all, a homage to soldiers fallen in service. How the story closes and the clear vision it has of military work (in these cases, humanitarian and moral) are typical of classic texts.

Both films have a macrostructure that doesn't only help articulate the plot. It is also one of its key elements to make the viewer commit to the characters and cause a cathartic effect. Its structure is meaningful (SPR chooses a flashback to reclaim memories of the sacrifices of the veteran that cause "guilt" in who survives; and BHD chooses the structure of a chronicle to compose a "true" story and modify the widespread journalistic vision of the event, and that of a videogame to place the viewer within it so that, from that position, he can value it). Its organic unity criteria, thus, affects its structural design. It also allows, through imitation of journalistic or fictional models contemporary to the shown period, for the film to become faithful to the mental image that the viewers might have of it.

In both cases they recover narrative strategies from the classical model so that the viewer will feel comfortable with a code he already knows. The mission serves as the main plot thread in both films and it even defines its organization in chapters (they are articulated in relation to the mission); the patrol, the collective, are its main characters and they follow identical narrative structures; within the collective, the transformation of a hero is another narrative

focus that develops; its temporal articulation is chronological and linear, and its actions are clearly perceived through transitional scenes or through obvious caesuras.

However, neither film keeps the unity between sequence and spatial unity that was typical of the classical model. They subdivide their sequences in scenes to favor a more rhythmic feeling. This is more obvious in BHD than in SPR (since it connects different locations within a same episode through alternate editing; in SPR changes in the cinematographic treatment within a dramatic unit subdivide long sequences to make the story more agile). This way, SPR conveys its intention to seem classical, to be similar to the contemporary Second World War model – this adds historical authenticity to it –, but it manifests the same preference for short scenes and fast rhythm typical in contemporary filmmaking.

However, although it might not seem so when first watched, SPR's macrostructure's parameters are less faithful to the classic model than are BHD's. Partly because of its poetical design, but fundamentally because it moves away from causality and the viewer's expectations, temporal clarity, the order and meaning of actions, the film's total resolution or the invisible implicit author from the classical model was almost strictly followed by BHD. In SPR the "container" and its classical story naturalizes the expressive use made of the film's structure and other strategies.

Regarding the film's macrostructure's content, they pay similar attention to the most dramatic, spectacular moments where the moral issues regarding the definition of a "good war" are exposed. The sequences depicting combat are the longest ones, the ones with the highest amount of fragmentation and which present a lower ASD (Average Shot Duration). The ratio of combat time in relation to the rest of the footage is similar (47% in SPR, 40% in BHD). But in BHD you have to add to these scenes the ones that explain and prepare the mission, which notably increases the prominence of the war and the action scenes (65% of the film). This film's character portrayal is very superficial if compared to the time dedicated in SPR to it (54 minutes in SPR, 33 in BHD). This indicates that SPR is more melodramatic and that BHD's macrostructure moves forward following typical videogame milestone and that its soldier "types" are only temporary "avatars" of the viewer (with the exception of Eversmann).

To conclude, given their expressive and cathartic usage, both macrostructures use contrast in the length of their sequences and their level and type of fragmentation, to emotionally manipulate the viewer with their rhythm. These contrasts expect to equate his film-watching experience to the one lived by the characters within a war – where speed, surprise, variety of actions and stimuli and combat concentration are typical-. This boosts his commitment to

them and forces a process of attention and emotional responses equivalent to that of the main characters.

The films use short sequences (although the average SPR sequence is 4 minutes long, 2 minutes if you attend to its division in scenes; in BHD they last a little under 1 minutes 20 seconds because of the relevance of spectacular action scenes). The viewer's trajectory and attention is directed through contrasts in their level and kind of fragmentation (sequence shots-fragmented sequences in SPR; cross-cutting sequences-continuity sequences in BHD). Their macrostructure is after concentration, tension and surprise through the introduction of very long, very fragmented, combat sequences, where the average shot length is 1-2 seconds, after dialogue sequences with a slower *tempo*, more relaxed and with a shorter duration. With the same purpose, the microstructure of each chapter or sequence also resorts to structural contrast or in its fragmentation or in its internal organization.

The purpose, the axiology, the narrative structures and the characters in these two films are identical, except for the fact that SPR develops fiction in the context of the military intervention that most benefitted North American society, and BHD develops one of its most recent military failures. This is the reason behind the narrative model used being slightly different even though they present the same message and image of the same army.

Both films put forth arguments that encourage us to identify with the soldier. He is, in both cases, human, sensitive, empathic, moral, critical and efficient: he is the man that every kind citizen can take as an example.

They resort to the canonical combat genre strategy of forming the patrol with members with different personalities. That way all kinds of viewers can identify with some and see themselves represented within the group. The dramatic arch of each one converges towards one single idea that both films share: since it is likely for men to die at war, it is necessary for missions to be designed in such a way so that possibility is minimized and for them to pursue an honourable goal so that their deaths might not be in vain ("zero death" strategy and "humanitarian" war and moral mission concepts).

Their dramatic arch develops in a classical way through the mythical "frontier" formula and points towards the fulfilment of the "manifest destiny" (as Geoff King defended). To link their axiologies to the feeling of national identity and mythical North American principles, both

expressively underline the different “sides” of the “frontier”<sup>701</sup>, the flag, and they include references to Westerns (tribute to *The Searchers* in SPR; mention of “cowboys” or comparing Mogadishu to the “Wild West” in BHD).

When confronting “the other”, the veteran recognizes himself and understand what is truly needed to guide his actions and those of his men after starting from a desensitized and traumatize state as is the case in SPR (Miller and Horvath), or an excessively restricted one because of a “corrupt” interpretation of society – the military – in BHD’s case (Steele and Garrison, mainly, and Sandersons and McKnight); “rookies” acquire competency and mature by taking responsibility of their decisions and diminishing their idealism (Ryan in SPR and Eversmann in BHD); the “cynics” and individualists grow supportive with the group and restore their bonds with the community (Reiben in SPR and Hoot in BHD); the “rookies” that handle a romantic idea of combat and who are alienated by bureaucracy become more realistic (Upham in SPR and Grimes in BHD) and those who become more aggressive, passionate or excessively supportive, die (Jakson, Mellish and Wade in SPR; Blackburn in BHD – even though he doesn’t die, he falls -, many examples in the “choir” and Smith). Their arches and stereotypes are practically identical to each other and to those established by the canonical model. Their goal is to have different types of viewers, with different opinions about war and military institutions, that can embark on their same “voyage”.

In both films, the main character’s transformation happens because their proximity to war and the development of the mission makes them all, even with their different personalities, put first their moral principle of taking care of others above anything else: only this way can they become “victorious”. In the canonical combat cycle victory and group union (which symbolizes the nation) was one of the main ideas behind its axiology, although in this case the film’s message differs. Classic films had “winning the war” or “fulfilling the mission” as their core idea, that’s what defined “victory”. In this case, because of the different kinds of audience they are for – more critical of military action after Vietnam -, the core idea is to “gain moral victory”, to fight a “good war” and develop a mission “well”: to show the viewer that these are the army’s guidelines.

In both cases, military missions (SPR’s Second World War one – victory is related to the idea of preventing French and Jewish subjugation; stopping the militia en BHD) and moral missions (saving Ryan in SPR or “not leaving anyone behind” in BHD) hold a humanitarian dimension.

---

<sup>701</sup> This is explained in the conclusions of the cinematography and space treatment in both films.

The main characters fight for ethical and moral principles that they consider essential, developing the nations “manifest destiny”.

However, even though military missions have humanitarian goals, those benefited by their actions are hardly shown or characterized. In both films they avoid making it seem like the North American army is moved by a wish for “glory”, or making the concept of “hero” that they present, confusing (those who die in combat, the survivors are “carrying out their duty”). They avoid at all cost the “imperialism” that other nations or their most critical citizens identify with North American international military actions in contemporary times: fulfilling their “manifest destiny” is a national ethical duty, it’s not something done for egocentric or selfish reason.

For the same reason, they always include or mention cooperating with other institutions or countries in the war (British in SPR; the UN in BHD). Even so, their lack of prominence, the irony with which they refer to them or their lack of solidarity (in BHD’s case) points at the independence and prominence of the North American army within an international frame.

To connect these films with the national feeling of identity and social reality, both look for historic plausibility (even though SPR tells a fictitious story). The character’s behaviours are governed initially by the “command chain” and their duty to the nation, they include real people, social or cultural references and they show milestones of the historic conflict that will relate their fable to reality (to a higher degree in BDH).

But these films break with some premises that defined the characters of the canonical model so that contemporary audiences can identify with them. They are more critical, aware of the genre’s propaganda content, they have experienced North America’s social “fracture” and have watched the films that came after Vietnam. So, the soldiers in the patrol and that are taken as examples, are more individualistic, similar to Vietnam’s *grunts*, they don’t always follow the “command chain” with good reason and they lack faith in their superiors, who they consider distant from combat’s reality and directed by politics. Similar traits to those of the viewer when the films were shot.

Being contemporary films, subsequent to the “national” fracture of the 60’s and 70’s, their starting point is the confrontation between the individual and the collective or traditions directed by “corrupted” notions of civilization, which is identified with rigid respect to military discipline and the mission’s bad design. In BHD this is much more obvious since it develops a mission that was badly designed from the start and because of the military failure. This confrontation between the individual and the collective or tradition is the starting point of

both films, even though both extremes will come together in the end. This way, even while the viewer is initially part of the criticism towards the military institutions that have designed the missions because of his identification with the soldiers, their transformation is an invitation to a national reconciliation between the citizen and his institutions, a return to an old-fashioned view suitable for less tumultuous times and towards which the time when these films were produced looks back at with longing. This is done in opposite ways, depending on the model each film used (in SPR the soldiers “return” to faith in institutional morality; in BHD it’s the high command who gets back on track thanks to the soldier’s ethics). Both resort to formulas suitable of the Vietnam cycle to then, because of their outcome, give out a conciliatory, unambiguous and clear message.

The perspective these films show of war and the army is very different (although they share the same message). Because of the professionalization of the army presented in BHD they don’t go into the morality of war or the “murder” of the enemy that circumstances allow. In BHD war is only the character’s context, hostile circumstances under which they develop their work: it’s an experience that models the civilization’s system since it helps detect its mistakes. Soldiers are objectified (to avoid compassion towards them). In the film they are mere marks that indicate the progress and success of the mission, like in a videogame (that governs its structural design). SPR does question the war’s morality and the “allowed murder”. It presents enemies as human beings, scared by their murder. They are what makes North America see how war desensitizes the soldier, who just to fulfil a military mission, to avenge the death of his comrades or to survive, is forced to leave his personal ethics aside. Their characters suffer for that reason and their conscience is weighed not only by their dead comrades but with all those they have been forced to kill. But the film suggests a solution for this critical and humanistic vision of war: it can be “good” if it’s inspired by the right principles (like World War Two, the “good war” *par excellence*, or the mission to save Ryan), but if not, in itself, it’s an act that dehumanizes the soldier and traumatizes him.

Both film’s mise-en-scène is hyperrealistic. The time flow, the space or its relevant elements appear plausible to favour the feeling of reality, but they are also treated expressively in a way that sets the representation apart from a purely naturalistic orientation and the invisible enunciation of the classical period. In both films the expressive manipulation of the mise-en-scène translate the character’s emotions (to equal them to those of the viewer) or ideas around which the sequences revolve, making the cinematographic construction evident: the use of contrasted styles is essential for this.

In the time flow portrayal's case, these films try, above all, to provide a feeling of temporal faithfulness. This benefits the viewer's immersion in the story: his perception of time equals that of the characters and assimilates him into the patrols (sequences solved in a single shot in SPR maximize these feelings of faithfulness). Even though both film's development is compressed to favour a fast storytelling pace (in two and a half hours, both films compress several days of action or years - in the case of SPR's two timelines, the old man's and the flashback's-) their enunciation naturalizes the perception of the short ellipsis in between events to avoid evidence of manipulation and "breaking" the illusion of reality: a cinematographic change, cross-cutting to another situation (more common in BHD), diegetic transitions – extras moving in front of the camera – or diegetic fades to black (even though these tend to also have an expressive end, anticipating the situation's fatal development), justify the temporal compression of what's happening and naturalize it. However, big ellipses are clearly marked (in SPR with transitional scenes or a dissolve; in BHD with transitional scenes or shot with titles). As I mentioned before, this helps the clear comprehension of each act or chapter.

The expressive manipulation of the temporal flow – to equal the viewer's experience and comprehension of what is happening to that of the characters' and thus invite him to engage with them – is achieved through obvious contrasts in the treatment of certain shots or fragments. In those cases the stylistic collision makes their expressive or symbolic purpose obvious and their perception directs the viewer to modify how he reads the film. Contrasts in SPR have a symbolic purpose but their enunciation justifies their expressive manipulation in favour of the viewer's immersion. BHD's enunciation, even though in narrative terms it's closer to documentaries, shows even more contrast because of its interest in rhythmic effects (which will condition emotional responses).

Time representation manipulation is restricted in both cases to the main character's most dramatic moments; those that complete his emotional and moral depiction or that make his dramatic arch progress. They always respond to his focalization of what is happening, this way the emotional commitment reached with them naturalizes the perception of the film construction. Repeating the filmmaking techniques used for that creates image schemes that help decode meaning and make it easier for the viewer to recognize their purpose, just as their reiterated use makes these "interruptions" in the main treatment more natural, since their style has unity by itself.

Techniques used in both films are slow motion images of fragments (which in SPR other than by Millers focalization are justified by his state of altered perception) and their use of dissolves

(which SPR translates symbolically as the emotional state of the character on top of pointing at an ellipsis). In BHD they only highlight the moments that are a “before and after” in the main character’s life even if there isn’t always a temporal ellipsis present. However, the use of slow motion is much more common in BHD than in SPR, since they use it both to translate characters’ emotions and to magnify the army’s successes that confirm the mission’s bad design. BHD portrays many explosions, projectile impacts or their fatal consequences by repeating frames from the same event in different shots. So much detail (on top of the use of slow motion) highlights even more the failure of the mission’s initial design and its fatal consequences, which we should avoid in the future.

Both film’s approach to space is also hyperrealistic. The *mise-en-scène* is believable and its locations can be clearly identified through dialogue (through dialogue or, in BHD’s case, also through titles). It’s similar to the classical model in this, but in both they take advantage of it to translate the character’s feelings (they don’t prioritize orientating the viewer). So, when things are calm they resort to repeating camera positions or continuity structures that favor spatial orientation, attention to dialogue and a sense of calm equal to that of the character’s. However, the space in which combat takes place is confusing (because of the camera’s constant position changes), disjointed (they do not locate the scenes or they have no continuity because of cross-cutting and juxtaposition) and claustrophobic (for example, small-sized shot to equal the viewer’s point of view to the character’s perspective, reduced and altered by their feelings). Even so, since they show on the screen two very different wars (conventional in SPR’s case, where both opponents try to take control of the side dominated by the enemy; guerilla war or urban war in BHD’s case), combats in the former keep the character’s movement axis (which favors spatial location), in the latter it’s harder to place the characters in space. In this case they are “reproducing” the added difficulty of fighting in the labyrinthine, unknown and uncontrollable space of the enemy.

The change in the *mise-en-scène*’s style through successive scenes produces qualitative collisions between fragments that also translates the character’s feelings. Its cinematography and camera planning clearly distinguishes the “sides” of the border or underlines the feelings around which scenes are designed. However, SPR’s poetic tone drives the framing towards internal collisions between the elements that create the scene, which comment or add meaning to actions happening in that place or make objects or prominent elements more noticeable through cinematography and framing of shots that break with the general style of the *mise-en-scène* (this doesn’t happen in BHD, which does it exclusively through inserts). These types of collisions betray the cinematographic element and their perception changes the



way that space or prominent elements are read and the symbolic comprehension of their emotional value. This happens on a conscious level, since their plausibility, the viewer's attention and the character's conflict and his commitment to them allows for techniques not to be evident.

As was previously hinted at, contrast and bias in the style of scenes or shots is the main strategy used to communicate a certain feeling or idea to the viewer. Camera placement, sound and editing also resort to these strategies typical of S. M. Eisenstein's principles

Their narrative development is totally different to what he advocated, since it's dramatic, it resorts to characters who act as heroes and whose transformation depends on the plot (since we have established their close relationship with the classic model, who the soviet filmmaker was opposed to). However, their shooting style is biased: the frame's configuration is used to translate an emotion or idea, there is a reason behind them. Unlike the classic style's representation style, they're not there for the space's dimensional representation or dramatic emphasis; their succession is also not homogeneous or progressive. Frames can even add sense or supplement what is shown in the image. Because of their constant adjustment to certain ideas or feelings, their succession is felt as heterogeneous and the frame's composition calls attention on itself by acting as a stimulus for a certain interpretation or feeling. Their succession also doesn't follow a formula, it adapts to the text's needs.

However, this bias in the frames' configuration or their order is generally directed towards contributing to the depiction or identification of characters (something foreign to Eisenstein's purposes which were much more symbolic – ideas -). The diversity of frames in the contemporary cycle has a rhythmic, emotional or immersive purpose. It forces the viewer to pay much more attention to the situation's development, since he detects contrasts in successive shots that are usually taken from different positions from the previously used ones. This concentration that the viewer needs to follow the plot, at the same time as it advances at a very quick pace (because of the text's high fragmentation level), increases his tension and keeps him active, it prevents him from relaxing and simply watching.

He also detects that qualitative contrasts (within the frame's parameters, not within their content or its origin – diegetic or non-diegetic – as Eisenstein could have used them) answer to an expressive intent linked to the frame's main character's feelings. This makes the viewer proceed to decode its configuration to understand what the character thinks or feels. This boosts the viewer's commitment to him (he "sees" also his internal dimension, something that can only be accessed through dialogue in a naturalist representation system). Qualitative

collisions force the viewer to work on understanding shots at different levels, what happens and what is added to the frame's form. This way, he leaves behind his personal way of understanding reality and adopts the system the film imposes. The filmmaker makes him follow a path he's not aware of by making him focus all his attention on the screening. He makes him live the character's experience, assimilate his interpretation of what happens or forces him to be part of the ideas that the film's discourse's shape translates.

But, as I already said, these films want to clearly put through a specific interpretation or message about the war, while at the same time keeping a fast and irregular pace that matches the experience of war to enhance his immersion and commitment to the characters. For this they resort to image schemes. They seek a more adequate, simpler configuration to make the viewer's decoding easier and unambiguous. This way they avoid cognitive exhaustion and confusion because of not having enough time to "read" the frames given the *tempo* of the genre. To support the message's intelligibility or the feelings they want to focus on, their enunciation chooses to repeat image schemes in shots with the same motif. Although the content changes, the viewer recognizes the visual pattern and can thus quickly access the idea or feeling that each frame that uses the same theme.

The frame's contents flow in physical continuity or if it breaks, continuity is guaranteed by continuity of the sound or music track. Also, repeatedly using schemes enhances style consistency, even though scenes do not result consistent. The viewer "learns" their language and their grammar and, every time he recognizes a scheme, he reacts accordingly. This happens similarly with words, you don't react the same to an "I hate you" than to "I love you". So, visual stimuli condition him to respond in the desired way. Continuity and style unity make this expressive system seem natural and makes viewer less aware of the artificial construction and biased enunciation (something he knows about from previous examples that show that war films mean propaganda in one way or another).

North American cinema has always worked through schemes. The classic formula was, after all, a grammar they created, but its purpose was neither expressive, nor symbolic nor did it adjust itself to the specific use that each film required. Here each one chooses a combination of image schemes that configure their main style (although they adapt to their content depending on ideas or feelings) and when they want to enhance a scene's motif (it's theme or main emotion) they resort to style contrasts in certain frames or fragments that relate to it.

Other scenes (combats) hold as a main premise to make the viewer feel a tension equal to the one the real situation would cause him (they want him immersed in the action and committed

to the characters). For this they resort to constant qualitative collisions: this forces the viewer to accelerate his reading speed, to pay attention to multiple ideas or emotions as he would (within a certain degree of parallelism) if he found himself in a war. This way his process is identical to that of the main characters. As I mentioned before, whenever they want to cause a certain impression, they choose certain image schemes that hold a specific purpose, less usual but constantly used, in contrast with those used previously or in the scene in general (we have already mentioned those capable of manipulating perception of time or those that repeat the main character's spatial perception or of the elements in the scene that translate their emotional state).

Even though they both use a biased scene planning, they share several image schemes with identical purpose that keep on being repeated throughout the films and that conform their predominant style. They also resort to the same type of qualitative collisions to point out ideas or feelings around which scenes have been designed. Here is where we can notice Spielberg's film's more romantic character and the apparently neutral newscast direction of Scott's.

BHD resorts to qualitative collisions and bias in frame design mainly with a rhythmic purpose: it wants to keep the viewer in constant tension (given that most of the footage portrays combat). The purpose behind these collisions among frames or the scene's general treatment is giving away its high level of fragmentation and thus force the viewer to pay maximum attention and for his feelings to always be on the limit. For that they resort to a higher extent to musical continuity (there is constant music). It's the musical accompaniment and the editing structures that are in charge of commenting the action (that's why I described their shooting style as "apparently" neutral). Their image schemes and collisions raise the tension and highlight the character's ideas or feelings to achieve identification with them, but they don't create new meanings, since the character's ideas or conflicts have been expressed through dialogue. The image schemes or collisions are only prominent in some points when they are going through that feeling or thought.

However, in SPR, its bias, use of schemes and qualitative collisions, on top of having an expressive and rhythmic purpose, also create new symbolic meanings. They are translated into a character's feelings or into thoughts that haven't yet been expressed through dialogue or that never would be, just like the interpretation that the filmmaker wants to give of the situation. For this reason, this film, even though it has a plot that S.M. Eisenstein would have described as "bourgeois", is more faithful to the objective he looked for of what *mise-en-scène's* purpose should be.

Now I will list the image schemes and types of collisions shared by both films and that form this first step towards defining a style system for contemporary war films.

Both films resort to the juxtaposition within a same scene of several PoV (Points of View): documentary, the one focalized on the characters, and omniscient. By choosing a PoV the viewer gets used to reading actions or dialogue from a certain interpretation (as a “war reporter”, as a character, or conventionally: as an observer). In contrast to frames taken from other PoVs, it has emotional and logical effects.

The documentary PoV enhances viewer immersion into the film’s diegetic universe. It enhances the representation’s faithfulness, since it’s related to the film or television code that has created a mental image of war events (“war reporter” in SPR; images taken from army helicopters or reporters in BHD). Images from a documentary PoV taken on the field are typified by the use of brusque, irregular camera movements, unbalanced compositions or images taken from behind barricades that protect the “cameraman”. It generally follows the characters while they move, and during that movement suffers from shots and explosions directed towards them (the camera shakes or dodges them). This is seen frontally, so that the viewer might “feel” the risk of being on the field. The lens is often smudged with blood, mud or water in SPR, this is less common in BHD (although it is stained once, or shells or shrapnel from explosions fall on it). All these strategies contribute towards to viewer creating his own PoV (also because the “cameraman”, even though being obviously present in the action’s context, is anonymous and remains unseen<sup>702</sup>). Thus, in scenes that resort to this PoV, combats or their preparations, the viewer finds his tension level doubled. On the one hand he suffers for the main character who runs “in front of him”, and on the other hand he fears for his own integrity, since from this PoV, other than being “historic”, has the same purpose as a videogame “avatar”. In combats in both films there is more than one “cameraman”, and changing from one camera position to another from this PoV gives the impression of “live directing”, adding to the impression of reality. Movement or content dynamism enhances the feeling of rhythm.

The focalized PoV presents the character’s in frames that translate their emotional state or their thoughts, or others taken from a subjective or semi-subjective PoV. In both films it enables the viewer to access the character’s feelings or thoughts, which boosts commitment

---

<sup>702</sup> In line with other SPR techniques, in one sequence we can see war reporters capturing images of soldiers, although they are not the center of attention; in BHD the helicopter documentary PoV is justified when we see the same image on Garrison’s monitor, although they never show the cameras that should have been mounted on it.

and identification with him (he can see reality from his particular way of feeling or perceiving it). It's used in the most dramatic, emotional or key action moments for his transformation, and it's essential in dialogue scenes. The use of telephoto lenses, composition and meaningful cinematographic treatment, frontal perspective and isolated usage of slow motion or subjective sound, or fluid, slow camera movements (this is more frequent in SPR's case), are the parameters that identify this PoV.

BHD's character portrayal is succinct because there are many. The focalized PoV contributes to a great extent to their construction and is one of the most used ones. In SPR its usage is the same, but since the characters are more developed in dialogue scenes, focalized shots mainly highlights their conflicts, traumas or what they don't express in their lines: they create meaning and the viewer's participation or direct observation as a "war reporter" is more common. In both films they combine multiple focalizations within scene, even though in BHD this is more constant, because of the higher amount of characters that the viewer must identify himself with (share their feelings or moral perspectives with the "new generation" collective).

Exceptionally introducing a focalized PoV in a scene with a documentary treatment forces the viewer to share the character's feelings or reasoning, the opposite makes tension grow exponentially.

The omniscient PoV see significant usage in SPR (because of the contrast it has with previous schemes, it gives "presence" to the filmmaker and his message) and in BHD is only works as a reference to give more visibility to a character's focalized PoV, which serves expressive purposes.

Regarding frame sizes, the schemes used have canonic purposes; what isn't traditional is how they are administered. It's frequent for dialogue scenes or calm ones to start with an establishing WS and for shot size to decrease gradually, but during troublesome moments or combats the viewer's reading is less "comfortable" and they avoid this formula. I have previously mentioned how they mostly use close-up shots that favor emotional commitment and for the viewer to have to build the space based on partial images. Also, CU are read faster and help keep the higher level of fragmentation typical of those scenes. They are also the usual method of favoring a character's feelings over the context's importance. Since these films seek commitment to the characters, it's logical for them to resort to close-up shots. Frames follow canonical schemes since they are an efficient method that the viewer has already learnt to understand.

The EWS is a rarely used shot in both these films. They only use it for descriptions in transitional shots that show long movements of the characters in SPR and the shots taken from the helicopter in BHD. Their purpose is always to magnify the event they portray (in contrast with the small size of the shots that mostly build space or situations). Because of this, their use is restricted. In SPR they are always taken from an omniscient PoV and solve unknowns after a suppressive enunciation; their purpose is making the viewer reflect on the importance of an event (graveyard, landing, etc.); in BHD they usually resort to a documentary style that expects to cause emotional impact on the viewer (explosions): the event, and not the characters, is the main element of the frame. They also underline the military collective's cohesion with establishing shots of the base camp.

WS in both films are related to a character or a group and translate the feeling they get. For this they shot him with his back towards us in the foreground. Except for this usage, each film uses them differently.

Group shots are only used in SPR. This is the size used only to point out the group's connection<sup>703</sup> and that its members share the same opinion. If there is a character with a point of view that differs from that of the majority, he's excluded from the group through an individual shot.

The MS is used in both films in a conventional way in formal dialogues solved with over the shoulder shots in which the character's emotions aren't activated. In both films its used when a character either doesn't connect with his feelings or has to hide them from the group because of military standards.

The CU is the most common shot in both films. It favors identification with a character that is going through an intense emotional situation. It eliminates the action's context to tend to its inner dimension. They also present in CUs the final inserts of scenes where they intend a character's assessment of a situation to direct the viewer's attention (narratee). It restricts vision during combat and has an impact on the tension or confrontation of a character before a group.

ECU have very restricted usage in both films. The contrast of their introduction points towards the character's catharsis that advances their transformation's arch.

Inserts present objects of dramatic or symbolic value or help define the characters. The ones of maps have an informative purpose (this case is more frequent in BHD because of the added

---

<sup>703</sup> Since it's a wider collective in BHD, this is done through an EWS, and since the group is disperse it's cross-cutting that composes its collective image.

complication of having to place the characters in a labyrinthine and unchanging space). In SPR when they change chapter, the *mise-en-scène* is clearly different and it's easier to follow their route.

Another matter regarding shot sizes is the variation within frames that are part of a long take in SPR (they don't happen in BHD). They are always taken from a documentary PoV and they change the shot size to highlight elements or comments "on the side" made to the camera by the characters.

Shot size changes without altering perspective are a constant in both films, even though they are more frequent in BHD than in SPR. Given its lower average shot duration (ASD), approximating or receding camera movements seem slow, so they are substituted by jumps forward or backwards. In both films they have a dramatic purpose (a jump back means an event – explosion-) and the jump forward translates the character's attention process, his tension buildup or his determination to move forward. But in SPR's case the jump back from the omniscient PoV or focalized one can also imply criticism to what is shown.

Both films share frontal perspectives to enhance specific identifications with the main character's during their most dramatic moments (even though only SPR's break the fourth wall) and to maximize combat's spectacular nature (shots and explosions are directed towards the camera). They also share the use of a 45° perspective for more descriptive moments or in dialogues or actions previous to moments of maximum intensity shown frontally. A back perspective enhances in both films the viewer's immersion into combat and identifying himself with the character during his most intense moments. The restrictive use of shots where the horizon isn't leveled translates the emotional imbalance of the character who stars in the frame.

Both make expressive or symbolic use of compositions in depth (to point out collisions in the *mise-en-scène* in SPR; to point out social pressure in BHD) and of lateral perspective (progress/set-backs, moral or temporal in SPR; paralysis in Somalia in BHD). Their purpose and parameters are different.

In both films they mainly choose normal lenses that portray the entire frame in focus. In SPR's case this is necessary given the long duration of its shots in the documentary PoV that must let all parts of the frame be seen even if there is high internal dynamism, and to be able to relate internal collisions that appear within focalized PoV frames that translate the character's feelings. In BHD's case this is caused by its supposedly neutral and informative enunciation.

The use of telephoto lenses is restricted in both films to focalized PoV shots that show the character's inner dimension, intense feelings, their catharsis or their interpretation of events. Contrast in the use of telephoto lenses indicates the way the viewer must interpret the frame. They are also used in shots that identify a character as a narratee.

Wide-angles are only used in SPR. They let us appreciate the great distances that the characters have to cover while being part of a conventional war, and because of this it's not usual in BHD's frames (which are mainly located in small streets or indoors). They are only used in shots in BHD that present the harmony of the helicopter take off protocols. In SPR they are also used in tilted shots that indicate Jackson's concentration.

The criteria that defines internal shot movement is only the same in that dialogues happen in static scenes in order to direct the viewer's attention towards what is being said and in combat this is constant towards enhancing rhythm (in both extras cross in front of the camera as diegetic transitions to make the shots even more dynamic). In SPR, because of the poetic approach of its *mise-en-scène* – with the shot's composition full of symbolism –, movements and character blocking makes us understand their opinion about an issue shown as controversial through dialogue. A physical change in position means they have also modified their point of view.

The types of camera movements in both films are restricted to the PoV that is used in each shot. Moments focalized by the characters in a calm situation have soft, progressive movements (a track in during their monologues). They are also like this if their text is of special relevance. Sudden and irregular movements are typical of the documentary PoV during combat. They resort to whip pans if the situation is very tense; they shake with explosions or follow with a handheld camera the character's movements. In BHD's case they also use a zoom because of the time of the action and to which the cameras used in the helicopter or by the journalist belong to (video cameras since events happen in 1993). The usage of Steadicam translates as the character's calmness during combat in contrast to irregular movements during tense moments. Semicircular or circular tracks signal in both films that at that point the action revolves around a character's decision. It also invites the viewer to identify with him and his view of events. They hardly resort to pans because of them being a slow-developing, descriptive movement.

In both films the insert of a fragment with fixed shots or just a single fixed shot in a scene with dynamic frames signals its emotional keynote or theme. The opposite is equally meaningful.



The use of camera angling in both films is identical. Because of the epic nature of the genre they belong to, they mainly resort to slightly low angle shots. Great low angles signal the main character's emotional tension or his heroism. In SPR they also magnify the importance of a speech that's relevant to the film's subject, and in BHD the great military performance of the helicopters. High shots or top shots generate expectation in both films. In BHD they are also used as transitional shots since it's the angle from where PoV are taken from the helicopter, so they are also used to show fear of falling from it or with it. Eye-height angles have restricted usage in both films and are only used at times of a character's catharsis, when his transformation advances. They enhance identification with him and indicate the activation of his trauma. In SPR they also indicate that a character is right during an argument (in contrast with the angles of the characters he argues with).

Both film's general cinematographic treatment contributes to the story's historical plausibility. In SPR its desaturated and cold tone reminds us of the footage used in newscasts or documentaries of the events; in BHD its warm tint refers us to Africa's light. However, in both films contrast in the cinematographic approach translates the different "sides" of the "frontier", the character's feelings or thoughts or the relationship a scene holds with death or fear of it.

Their sound treatment is mostly realistic, a series of diegetic sounds contribute to make scenes believable. But there are also moments in which the hyperrealism that guides the films gives the setting an expressive use: it answers to the character's feelings. Sometimes they resort to extradiegetic sound elements and suppress live sound to accompany graphic collisions that indicate attention to a character's inner dimension (Miller's evasion moments in SPR; Blackburn's fall in BHD, for example). In these fragments or shots, it all responds to the character's focalization and is directed towards composing his feelings or thoughts. Another way of expressively manipulating sound is giving more prominence to an element of the diegesis than to the rest. This way they betray the character's concentration (the sound of shells in several scenes where slow motion images are shown in BHD) or highlights the theme around which a scene revolves (the sound of a fluttering flag in SPR is much more relevant than the prior sound of steps in SPR's prologue; the sound of a Humvee that helps civilians is the only thing heard in BHD's prologue). Occasionally the expressive sound treatment consists of making a sound from the diegesis (although not visible) appear with the image of a character (the sound of far away shots in SPR indicate Reiben's annoyance at the German prisoner's liberation; the sound of a shot indicated the emotional impact on the characters when they hear of Pilla's death in BHD, for example).

They also use “counterpoints”. In this case, collision between an image and a sound building a metaphorical meaning. It’s not very common in these films. In SPR the sound’s expressive treatment of water falling over leaves just before arriving to Neuville, recalls a machine gun and translates that nature also suffers war’s impact or that it follows its path while that of men is destroyed (Neuville is in ruin). In BHD we hear the sound of sabers over that of the helicopter’s blades on their way to Mogadishu (a bad omen) or when Garrison says ‘that’s it, we have them’ just before the operation goes wrong because of its flawed design. This collision makes us understand that their overconfidence is like a saber’s blade, something dangerous. Sound being ahead or the character’s voice over also enables commenting on some scene’s images. In SPR the voice of general Marshall’s voice anticipates the next scene to evaluate how as a “misfortune” Ryan’s mother’s situation, or in BHD Garrison’s voice over the spy shot identifies him as a cooperator from the North American army when the viewer still didn’t know his role.

After exposing my conclusions about both films’ language, we must now assess their grammar, the editing. I have already mentioned how each frame’s configuration highlights an idea or feeling present in its content. Also that it does so through schemes, in such a way that their comprehension is simplified; that by repeating image or sound schemes the viewer learns the film’s usual language; that this gives its style a unity that facilitates its comprehension; and that breaking this style unity through less usual schemes highlights the main idea or feeling from each scene, that communicates the axiology or emotional state the viewer is supposed to adopt. What is left is to present how editing organizes through structural and rhythmic schemes these frames and sounds so that the viewer might notice each scene’s mission. Image and sound schemes enable detection of the particular idea or emotion each frame serves and underlines some of them because of their emotional or conceptual value, but editing schemes indicate what is the emotion or theme each scene is used for in such a way that the editing not only articulates the content or succession of frames biased towards a purpose, it also has expressive value in itself.

The same thing happens with image and sound schemes: a single rhythm structure or pattern indicates the relationship between two scenes with the same idea or emotion, and requires being read in a particular way. A series of sequences with different themes also causes qualitative collisions among their editing schemes, and this also enables manipulation of the viewer’s feelings or thoughts. On the one hand contrast has a rhythmic effect that guides the viewer in a primary way (slow fragments or with an easily readable structure/fast-paced fragments with a complex structure because of their high degree of fragmentation or diversity),

but it also does it on a cognitive level, since differently themed scenes or into which previous ones evolve, make the viewer participate in this significant “path” placed before him by the filmmaker. Since these films are ideological themed films, with a clear message, this relationship through collision between fragments (which was already noticeable from the film’s macrostructure’s study) drives the viewer to understand their message, not only through the development of their content, but also through each fragment, shot or sound’s specific design.

The sum of all these image and sound schemes associated to each other by collisions within a sequence (to which we have to add internal collisions), just like editing schemes are organized in fragments in contrast with each other, comes to say that the editing system used is the one Eisenstein defined as overtone montage. In this method, all the film’s elements are related to each other through collisions: narrative elements (confrontations or contrasts between characters or elements of the *mise-en-scène*), the image schemes used, the sound schemes, collisions between images and sounds present at the same time and between editing schemes that organize and give rhythm to fragments that hold frames and sounds. All this simultaneously makes us understand the subtext of what is shown: the idea or emotion that the film serves. Within Eisenstein’s overtone system he considered that each fragment was designed in the most adequate way possible to serve an idea or feeling, and this is precisely what SPR and BHD’s enunciation does: dispose all elements in collision for them to influence the viewer’s feelings and, after obtaining his commitment to the characters and affecting his reasoning, make him part of the message, expecting a catharsis and an attitude change because of the organic unity that governed their design (since contrasts are directed to indicating the themes behind shots or fragments).

However, there are several differences from Eisenstein’s approach. I have already mentioned the story’s dramatic nature, but to this we have to add its use of direct continuity. Eisenstein wasn’t in favor of “bridge” shots, the ones that physically link an image to another. Even though there were shots in his films – a character shoots, another is shot -, gazes between two characters or dialogues in which interlocutors stand face to face, the same movement was never present in two different and successive shots. It was in these films. Direct movement continuity does exist, and it’s the way that all these collisions are naturalized among its other elements so that the illusion of reality is kept. Eisenstein, on the other hand, wanted the viewer to become aware that the film was an artistic construct with an ideological purpose. Here they don’t. Here they intend to involve the viewer in dramatic events, where shots are linked by the internal movement of the characters and where scenes develop a story, not ideas.

But, at the same time, the difference between parameters in successive shots and in the general treatment of fragment designed around a feeling or idea, causes an emotional and ideological effect on the viewer. Eisenstein's approach has been adjusted to "bourgeois" stories and to montage by association, which he reviled. In a sense, this seems to be less "honest", the viewer is less aware of paying attention to a piece designed to influence him, but it's more efficient. By involving the imagination and giving the viewer the chance to be entertained and to empathize with the characters that seem to develop the story in plausible surroundings, the viewer abandons his personal perspective of reality for the one shown to him: the one of the characters of the filmmaker hidden behind the story.

The diverse continuity methods used in these films suture their physical (great amount of cuts or fragments) and qualitative (their treatment) fragmentation. They are the usual methods: respecting movement direction, eye-line, sound or musical axis. However, in order to keep the hyperrealistic approach that characterizes them, these resources don't only expect to give plausibility to the representation, they are also used expressive or symbolically (in SPR the movement direction or eye-line axis used indicates how to judge a character's actions or arguments depending on where he is placed and music relates an emotional state or situation with its cause; in BHD respecting or not physical continuity responds to the character's emotional state and the music composes *leitmotifs* that are repeated when two scenes are related to the same motif).

Finally, I am left to list the editing schemes used by these films to guarantee that the viewer will participate in the character's emotions and that he will understand the subtext or purpose of a scene: the theme around which it has been designed and its pragmatic purpose (response or interpretation expected of him). Conclusions regarding editing schemes have been articulated depending on their motif (if they highlight an emotion or translate an idea) and the structural themes used (continuity, cross-cutting, suppressive or suspense scheme and juxtaposition). Each one is explained together with the rhythmical scheme it's usually associated with.

Both films mainly resort to expressive editing schemes, at the service of the character's emotional commitment. Their emotional state or knowledge of the situation they are in is shared with the viewer.

Scenes that use a continuity structure scheme, that follow a character's action, expect emotional identification with him (whether through a full sequence, fragment or scene). In these scenes the order in which events are experimented or their knowledge of the situation is

identical to the way they are shown to the viewer. Their shot focalization helps identification, and only in BHD does the omniscient PoV invites to watch if the situation isn't dramatic. Shot duration is irregular and responds to their feelings: shots are long if the character is calm, short if the situation is tense. If a scene begins with long shots, a sudden change of rhythm towards shorter ones will increase the viewer's tension in a manner equivalent to the surprise the event is for the character. If the rhythmic scheme is the opposite and suddenly a shot stands out because of its duration: its content is what translates the climax or motif of the sequence (whether its an emotional event or an idea, that's why more time is given to the viewer to pay attention to it). As sequences are developed through dramatic pulses (since actions or events present several phases), pulses made from long shots have a more melodramatic or pensive purpose: they deal with a character's thoughts or dialogue. To boost a scene's structural rhythm and attention paid by the viewers to fragments destined to portray their emotional state or present an interpretation of an event, melodramatic or dialogue moments are usually framed by action fragments (whether movements, combats or preparations before combat).

Within the emotionally themed continuity scheme, they also present sequences where the main character is collective. This is a situation that affects all the characters leading a scene. In them, events are also presented in the order they would have in real life, and the scene's surprises or motifs are highlighted by a change in shot duration. However, their rhythmical scheme is more progressive, shot duration decreases towards the point of maximum tension (climax) or is prolonged if the situation is relaxed. In these scenes a single action is followed from different perspectives (documentary live directing with the arrival of the boats and the first confrontation at Omaha beach in SPR; cross-cutting through different character's perspective in a single situation – looks and music – while preparing the ranger's and delta's camp before starting operation Irene in BHD).

Another structural scheme that has as a motif composing the collective's emotional feelings is the cross-cutting among different situations that aren't related by the characters gaze, but only by happening to be in the same time or space. In this case, cross-cutting translates the cooperative development of a military phase. Rhythmically, shot duration is regular if the main characters dominate the situation (only seen in BHD, landing and deployment of deltas in Mogadishu, for example). Their rhythmical scheme is irregular if the collective feeling is tense because of lack of control (last combat in SPR or the shooting scene and preparations to move Blackburn after he falls in BHD). In these kind of schemes it's usual that changing to another situation leaves the prior scene unresolved, generating expectation because of the desire to know its outcome and giving the emotional feeling of a "countdown".

Other editing schemes that seek to emotionally manipulate the viewer are those that suppress or anticipate information through continuity or cross-cutting structures. Both make obvious the implicit author's action, and because of this they are presented from an omniscient PoV and have musical accompaniment.

In the suppressive structural scheme they hide information to the viewer that the characters do know, and what is unknown is revealed half way through the scene. They start off with small shots and reveal what was unknown in a wide shot that causes emotional impact on the viewer because of the expectations that having less information than the character has generated in him. Generally, the initial fragment uses regular, brief shots, and the shot that unveils the motif is of long duration (prologue in SPR; fragment with the child spy that warns of the helicopter's arrival in BHD). Thus, their rhythmical scheme is irregular, but doesn't have such big contrasts as some of the previous cases.

The opposite, information being given in advance to the viewer also has its effect. This is a common structure in BHD, where through cross-cutting they present the militia's and the North American soldier's situation (beginning of the last militia attack at night, for example). In this case, shot duration gradually decreases, since it stimulates "countdown" expectations towards the climax. In SPR's case it only happens during the episode that inserts Ryan's mother learning that her sons had died among the scenes that happen in the military office. The use of cross-cutting expects to cause compassion from the viewer towards the characters.

Some scenes in these films have as a motif translating an idea for the viewer.

Juxtaposing is a structural scheme that seeks to make the viewer think about what has been shown and to assimilate a certain idea from the film's axiology. It doesn't necessarily have to be a sequence's full structural scheme, it can and usually is a part of it. Since it works as a poetic enunciation, the structure turns out to be more artificial or cinematographic (since what was realistic has been codified as what happens in continuity) and makes the viewer aware that there is an author with an intention behind its design. The PoV is always omniscient and accompanied by music, and shot duration is always regular, since its motif isn't emotional (juxtaposition of crosses in the cemetery that symbolize soldiers or the coda to the landing in SPR; ranger juxtaposition in their last combat prior to the arrival of the Humvees or prologue in BHD).

Another type of structural scheme that seeks to make understood an idea that isn't explicit in the story consists of cross-cutting between two situations in order to establish a comparison between them. In this case there is clear contrast between the style of the juxtaposed scenes

(on a graphic and sound level), in such a way that the caesura and elements to be compared are obvious (in SPR the church scene – Miller's situation resolved as an over the shoulder/Wades's situation presented as a long take- , or the landing – Miller's situation/Jackson's situation before the machine gun-; in BHD parallel presentation of the militia's preparations and the American army's, for example). The rhythmical scheme can be a focalized irregular one, if what we compare is the emotional state of the characters (SPR's case) or regular if what we compare is its military protocol (BHD's case).

In both films, repeating the same structure (or substructure) and rhythmical scheme to present two situations that are related to each other through their content, introduces comparison in their subject. I have already mentioned the use of music in BHD, but in SPR there are scenes, such as the one where the North American soldiers fight face to face against a German squad hidden in Neuville, in which the same image scheme substructures and identical duration are used for both sides. This way they translate one of the film's main ideas: the enemy is also human. A variation of a structure or substructure that implies development of one of the film's ideas can also happen.

A scheme from the ones defined by Eisenstein, the metrical one, is also used in these films. It's more common in BHD, because it's their way of translating the idea of the North American army being an efficient and coordinated body. When they take over the situation or follow protocol adequately, they resort to cross-cutting between several situations. These are usually built through substructures of two or three shots in which the first one is synchronized to percussion or to the beginning of a musical period. This way action is perceived as a perfectly executed choreography (deployment of Sanderson and Steele's platoon where Grimes lives his second explosion, or camp helicopter take off towards Mogadishu). Shots usually have a regular or slightly decreasing duration if there is any nervousness towards their climax. Since in SPR soldiers aren't professionals and don't follow protocols, this scheme isn't used. Both films synchronize some cuts to shots or diegetical sounds. This is a way to highlight fragmentation and increase the viewer's tension.

After listing their themes, main image, graphic, sound, structural and rhythmic schemes that create very similar stories and style systems, studying shot by shot their combat scenes allows us to appreciate that there are differences in how they apply Eisenstein's ideas, although they both use schemes, relationships through collision and use schemes to help the film or scene's

organic unity. Their editing, understood as a rhythmic selection, organization and disposition of shots and fragments follows different criteria.

The Omaha beach landing's design has two motifs: the main one is communicating feelings and interpretations regarding war and Miller's task as a soldier (although there are other collective points of view or feelings from other characters); another is making the viewer live the landing (immersion).

Fragments destined to make the viewer participate in the action usually frame those devoted to the main motif: the piece on what a trauma it is for Miller to survive and lead the landing. So, spectacular action is used to make the viewer understand what experience in combat entails and thus, by sharing the experience of the event, he can put himself in their place and share the feelings and thoughts they go through. As their trauma increases and immersion is consolidated, the main motif becomes the criteria for further design and editing choices. While the discourse's outline holds these missions, the development of its storyline attends to the development of the event that is the context or trigger of these feelings or ideas.

Its basic strategy is style contrast in fragment treatment and in the shots they are made of. It starts off by establishing dominant schemes, those whose encoding seeks viewer immersion in combat (documentary PoV, compositional dynamism, back perspective, etc.). Afterwards, it establishes the schemes that indicate references to emotions or ideas the character goes through. These are highlighted by their relationship through qualitative collisions with the scene's general treatment. This way contrast in the treatment of fragments that help configure one motive or another lead the viewer to live two experiences at once and makes this double personification on Normandy's beach clear.

The type of schemes of one purpose and the other (while they do keep the same dynamic throughout the whole sequence so that their motifs are recognizable) are modified as combat changes or Miller's trauma increases. So, progression of a long scene is progressively understood through contrasts in the treatment of its different segments or acts. Schemes used in each segment or scene clarify at what point the combat is at (intense or relaxed) and what point Miller is at, not on the beach, but in his life.

The difficulty of symbolically reading each fragment or scene's cut or change of style (depending on their motif) implies a high feeling of rhythm, but this isn't caused by a primary manipulation of short duration shots: it forces us to keep intense cognitive tension because of the enormous amount of information that each shot holds – first to detect what motif the scene is for (reading mode) and then to translate the meaning of its mise-en-scene's internal



collisions or of the contrast between successive shots or fragments-. Frame duration is determined by two matters: that shot duration should respond to the war reporter's emotions or Miller's (to boost immersion or commitment to the main character) and to have enough time to understand all the information that the symbolic or expressive configuration of the shots used translates.

The same thing happens with structural schemes. Their purpose is to make clear the intensity of combat at all times and at what phase of his trauma Miller is. They expect the viewer to experiment both matters in the same way as the avatar or character. Of course, the war reporter's experience is just a means to bring the viewer closer to Miller, and as his trauma increases, the sequences main motif conditions the scene's structure and rhythm to a large extent. To transmit the feeling a character gets from the war, each scene develops its action in continuity equating its knowledge to the viewer's while presenting in parallel the war reporter following their movements or actions. To make clear to the viewer that a moment helps develop the main character's trauma, they resort to juxtaposition schemes to make him think about the fatal effects of his orders, to a subjective treatment of fragments in which we can see or suffer the consequences of his order of advancing, and to repeating the same substructure three times to indicate every time guilt is felt because of an order that conflicts with their personal beliefs. All these schemes resort to a certain kind of image and sound collisions that differ from the sequence's general treatment and duration collisions that make their motif obvious.

The director and his editor spell out, "word by word" – shot by shot -, or "sentence after sentence – "fragment after fragment", what this experience means to Miller while the viewer shares his journey. Every cut tries to either make him share his feelings and thoughts or either places him in the same situation as he is. So, even though the film's architecture is very biased and complex, the viewer doesn't feel he has been steered towards any particular purpose: he has simply "been there" and, like the main character, doesn't really believe how he has been able to survive or how he might get over the trauma it has caused him.

Operation Irene's editing and scene planning in BHD has several motifs: it wants to compose a collective image of the main group regarding their professionalism and their moral values. For that it distinguishes two kinds of scenes, those that pay attention to the collective and those who pay particular attention to the main characters. Their aspiration to be faithful to real events causes them, in scenes that pay attention to the collective, to mainly have the omniscient PoV guiding the viewer after the steps the operation followed through realistic shots. To enhance immersion in combat, they resort to qualitative collisions that only make

more evident their degree of fragmentation and increase the feeling of rhythm. Shot duration is also brief, which makes it increasingly difficult to link one shot to another. This manipulates the viewer on a primary level, as it creates a high degree of tension that leads him into a state similar to the one he would have as part of the collective.

In these group scenes, editing and musical schemes, and not their collisions between image and sound schemes, are the ones that translate the North American army's professionalism. So, the portrayal of combat is still faithful to the real event, but through intangibles, through what is less obvious, the filmmaker can assert his claim that the mission didn't fail because of military protocol errors or because of its men's lack of professionalism. The structural scheme of cross-cutting between situations and building these by juxtaposing substructures of two or three shots, is a constant. Additionally, synchrony at the beginning of several sequences and their substructures with a new melody and its percussion or beginning of musical phrases (regular metric scheme), translates the impression of the North American army being very tidy with its protocol and that it acted as a very well coordinated mechanism, where each soldier efficiently fulfilled his assigned role.

In scenes or fragments that pay attention to Eversmann, Gimes, McKnight and Hoot's particular feelings, the editing breaks with the predominant style of the collective scenes by using expressive image and sound collisions that help each character's focalization, with a continuity scheme that comes after a main character or situation, an irregular focalized continuity editing scheme and using over the shoulder shots, establishing shot substructures and an absence of musical accompaniment. Only in them they seek the viewer's particular identification with the character's feelings or moral interpretations of a dramatic event. Repeating these image, sound and editing schemes enables us to equate the main characters from each scene of this kind. This way the episode communicates a second motif: stating that the collective was composed of men of great moral stature, even though it has exposed their actions, point of view or feelings individually.

Thus, we can notice that the filmmaker reinterprets actual events without this being obvious to the viewer. He makes him watch the collective and place himself in the event's main character's flesh during its most dramatic moments, but he doesn't have the impression of having been presented an event from any particular perspective. Its rhythmic collisions, its fast tempo and naturalistic frames (except those destined to help the viewer identify himself with the main character) have made him read the historic event from a specific perspective, and without realizing it he has integrated two ideas that the filmmaker has introduced by using editing schemes and music. Contrast between each structural and rhythmic scheme and usage

of music are the director's tools to give meaning to the different melodies that build the character's stories, as would be an orchestra director's baton.

In conclusion, SPR's scene planning and editing carry out meticulous work, where each element of the mise-en-scène, frame or sound have a mission, a particular reason of being, and collisions between them are what allows us to understand a scene's meaning, but this is only reached gradually, cut after cut, fragment after fragment, and always guided by the main character or war reporter who make the scene's complex design or editing operations go unnoticed.

In BHD its scene planning and editing seek a global effect, where significant collisions aren't the ones that happen from one shot to another, these have a rhythmic and expressive purpose, its ideas or the meaning of an episode are understood through contrasts and editing and music scheme repetitions, there is where the scene's subtext is hidden.

## 7a.2. Conclusions on the usefulness of S.M. Eisenstein's methodology in Contemporary North American war film editing studies

Given the higher visibility of North American contemporary spectacular films' discourse when compared to that of the classic period, this investigation had as its main objective to determine what was the reason behind this change in style in North American productions and how these strategies have varied and what was the purpose behind the editing they used. The editing study here proposed couldn't limit itself only to the study of cuts or their rhythm, it had to also pay attention to the scene planning and to sound, as they are the "pieces" that the editing process has available and which it arranges and to which it gives specific duration; it also develops a story, since editing is a film process that ends up rewriting it.

The investigation process began with the definition of the spectacular genre during the contemporary period<sup>704</sup>. Its discourse had indeed become much more visible and significant in detriment of plot development. Authors detected that greater attention was being paid to "non-narrative" moments where the plot stopped and that they were defined by seeking viewer immersion through emotional commitment to the characters – not merely psychological identification as in the classic period – and by inviting them to "experiment" personally the situation portrayed on the screen.

Some theorists defined this cycle as a "cinema of attractions"<sup>705</sup>. By this name they mean – as in the one given to protocinema- a kind of production in which the development of a narrative plot was dispensable and its purpose was to cause an emotional response in the viewer. This led them to conclude that literary development had lost relevance in the face of audiovisual design as a means of translating an artistic message. On the other hand, they concluded that the interpretation of their stories or plots had been simplified by their construction around mythical schemes such as the "frontier" and the "manifest destiny" towards directing viewers to the idea of national identity.

To confirm these academic conclusions and answer this investigation's initial question, I chose to circumscribe this study to this nationality's war genre films and to this time of production. Throughout the genre's history, war films have not only been defined by their search for entertainment, but also by presenting an especially dramatic frame (because they happen in extreme intensity contexts – wars -) that helped translate an ideological message related to

---

<sup>704</sup> Specially relevant is Geoff King's monograph regarding this, *Spectacular narratives*, and Tom Gunning's text. Also Robert Stam and Ken Dancyger's contributions on the subject.

<sup>705</sup> The term "attraction" was one of S.M. Eisenstein's theoretical contributions.

the definition of national identity<sup>706</sup>. Also, in this genre combat constituted one of those “attraction” moments where the dramatic plot’s development halted, with the purpose of causing an intense emotional response.

Choosing this genre for the research seemed to be a way of limiting the material object of a sufficiently popular and large cycle within the chosen production period and nationality. It even resorts to editing that’s very visible and presumably, because of the genre’s nature, directed to emotionally and ideologically manipulating the viewer towards its message. This would allow us to confirm Geoff King’s conclusions that in contemporary films’ enunciation and not a plot developed in a naturalistic manner, was a more efficient way to translate feelings and ideas to the viewer. Confirming this became the investigation’s formal objective and made is more specific: I intended to define the specific techniques used for scene planning, sound and editing to reach the viewer’s emotional engagement and to make him understand an ideological message.

As has been hinted, previously mentioned authors connect North American spectacular film editing’s actual orientation (and planning and sound) - where we frame war films – to S.M. Eisenstein’s theories and techniques. They considered that these were reapplied in contemporary North American films to turn the viewer into an “image dweller”<sup>707</sup> and thus make him share the feelings and ideas of the text. This, at first, seemed contradictory within the dramatic, psychological and analytical theoretical frames that have always been privileged in North American productions, which drove me to study the soviet filmmaker’s theoretical works.

In them I found what could be a contemporary link between these two film criteria that were known by their confrontation during the classical period. The relationship between North American spectacular film’s formula with the first third of the 20<sup>th</sup> century soviet filmmaker’s theories was in the search of an emotional middle ground with the viewer and with the plot’s purpose being only there to provide narrative support for the film’s development: his concept of “attraction”. While S.M. Eisenstein was opposed to films developing characters and their psychology – although his final works adjusted their articulation around a main character<sup>708</sup> -, he considered that the plot had to be a plausible foundation for the development of an idea.

---

<sup>706</sup> As concluded by Muruzábal, Valantin, Bassinger or Langford, among other authors mentioned in section 2.1.

<sup>707</sup> Robert Stam’s term. References mentioned are those of directors and editors listed throughout section 1, specially those of researches such as Gunning, King, Stam and Dancyger.

<sup>708</sup> Alexander Nevsky or Ivan the Terrible.

He added that, to make it reach the viewer, it was necessary to deeply impact his feelings by using visual design and biased montage to make him participate in the emotions, ideas and events portrayed. Far from considering the viewer as a passive subject of the film, he wanted his commitment to what was shown on the screen in order for him to reach a catharsis and drive him to action.

In parallel, the investigation paid attention to the development of North American films' audiovisual system. There is an enormous amount of semi-programatic and technical studies about the classical period's editing formula and its implications as a viewer's reading guide<sup>709</sup>, but only general descriptions of the changes undergone during post-classical editing. Its enunciation was described as heterogeneous and biased, something that connected with what I had obtained from reading Eisenstein's articles, and some of the new scene planning techniques were described: lessened deference for progressive frame size reduction, new continuity rules, variable lenses, etc. Its editing was described through its higher degree of fragmentation and its obviousness (because of its heterogeneity), its faster pace and by resorting to juxtaposing. But beyond academic agreement with "classical rule rupture", treaties about contemporary film style gave no answer to the object of this investigation: defining what editing techniques achieve the viewer's emotional commitment and make him understand meanings not necessarily expressed through dialogue.

To try and fulfill this need I resorted to reading interviews and monographs written by current editors who work with films of this nationality, in order to discover what criteria was followed to motivate them to cut<sup>710</sup>. They also didn't follow precise strategies. They explained that their work in each film depended on the "language" used in it, which again related their work to the editor and director's necessarily biased work, as Eisenstein said in his works.

What they all agreed on was that it was essential to keep the viewer in mind, to consider what emotional effect would be achieved through each shot change. Again, this premise was close to Eisenstein's, in such a way that the investigation's original orientation set by references to his works in other film monographs about spectacular films seemed correct. Many editors mentioned as an editing criterion the possibility of building new meaning from the structure of a sequence or successive shots, they placed themselves far from invisible editing, typical of the classical period where it was only used to articulate content or emphasize dramatic moments.

---

<sup>709</sup> Particularly David Bordwell, Janet Staiger and Kristin Thompson's monograph, and also manuals written by well-known North American editors and directors such as Karel Reisz and Edward Dmytryk.

<sup>710</sup> Walter Murch's monograph and compilations of interviews by Gabriella Oldham or Declan McGrath were essential.

Even so, they specified few particular strategies other than breaking with classical rules previously mentioned or giving priority to the possibility of causing emotional effects or bringing in new ideas regarding continuity.

Reading Eisenstein's works I found his proposal of several specific techniques for his "attraction theory" and "dialectic montage" to guarantee the viewer's emotional commitment and his understanding of the film's message. These are adjusting each parameter of the audiovisual design of the piece to an emotion or idea that gives it meaning – what he called "motif" or "dominant"-; resorting to dialectic montage, where collisions or contrasts between two images with a real referent enables the metaphorical expression of abstract meaning; and the usage of schemes that simplify the understanding of an idea or emotion expressed in audiovisual terms (although most of his production was developed during the silent period – except for *Alexander Nevsky* and both parts of *Ivan the Terrible* -, his theoretical works also paid attention to music and sound). At this point, a hypothesis emerged during this investigation: that contemporary North American war films within the spectacular macro-genre make use of the techniques described in Eisenstein's manifesto to drive the viewer towards an emotional commitment to the characters and to make him assimilate an ideological message.

As I had chosen war films, I studied the narrative and style evolution of them through this research's prior bibliography. I detected the same status in the issue in contemporary North American cinema's case. At a narrative and rhetorical level they were very thorough, but not as much regarding audiovisual style (except for the classic combat cycle). Starting of from the Vietnam cycle they described its scene planning system (closer to a documentary, where the heterogeneity of its design had an expressive and symbolic purpose) and recognized the importance of editing as one more tool that the filmmaker has to help him cause emotional effects and translate an ideological message. But the description of the techniques used to achieve this was superficial when compared to that of narrative development or scene planning. In contemporary war films' case, they agreed that its audiovisual design (scene planning, sound and editing) was responsible of achieving emotional commitment and viewer immersion in combat scenes, making the films provide a *simulation* of war; which becomes more visible, which acquired higher significant value and which combines classical and Vietnam model techniques (specifically, regarding the documentary PoV). In this investigation I intended to prove that to this we have to add that its audiovisual design adapts to its dramatic formula S.M. Eisenstein's planning, sound and editing techniques (as spectacular film experts already hinted at). I also wanted to determine what schemes and kinds of collisions were used

and if their sequences were designed around a dominant or motif, as he said must be done in an emotionally and ideologically efficient montage.

To be able to prove and define this, given the lack of documentation on the subject, and even more so in Spanish, it was necessary to analyze the audiovisual design of contemporary war films. The purpose of this was not only proving the investigation's hypothesis, but to contribute to a definition of this style system, which was only hinted at in the bibliography, and to demand more attention to the study of editing as a film resource of significant worth. It was necessary to complete the war films' bibliography, thorough in narrative and rhetorical terms, through the study of the criteria followed while editing when selecting and arranging shots and sounds, by determining the reason behind cuts and the use of rhythm and the specific fragmentation levels used as a means of communicating emotions and meaning.

As a starting point I chose two films from this cycle that had a good reception, relevant in their use of editing (awarded with an Oscar) and that had an ideological message regarding political strategy and public opinion tendencies during their time of production.

Contemporary war film experts define *Saving Private Ryan* as the cycle's model, so studying it was compulsory. The special circumstances surrounding *Black Hawk Down*'s effect after the 11<sup>th</sup> of September in 2001 and it been seen as propaganda, made it become our other object of study in this investigation.

Thus, I continued the research process by paying attention to their production and reception, their rhetorical interpretation and their analysis. This enabled me to avoid their study being contaminated by a personal interpretation of the reasons behind style choices because of the polysemic nature of their image and editing. Because of that I paid special attention to statements from directors, producers and other people relevant to the film's creation process. It's impossible to determine with certainty the reason behind a definition of a filmmaker or editor's work, but this way their statements could help guide how we read each one. Similarly, it's unlikely to be able to determine the effect caused by a certain filmmaking strategy, but keeping in mind the social response that these films triggered and the comments they received from critics and the audience, the definition of these effects could be better adjusted to the reality of their artistic intentions.

Here we weren't trying to determine beyond any reasonable doubt how the audience would perceive each artistic decision, but to try and access the reasons behind certain film strategies. This would prove how their use responded to a certain pragmatic purpose. From the combination of premises that the filmmakers state as their starting point and from the



response the film had, we could deduce the possible underlying interpretation for each of the techniques used. The interpretation here used should be taken with caution, but not so the catalogue of used resources, which aims to be thorough and systematic.

For that it was necessary to find a valid methodology in order to be able to access the significant and emotional value of war films' editing. I tried to resort to F. Casetti and F. Di Chio, but these didn't enable me to access the meaning that editing cuts or structures nor the rhythm added, which was implied to come with added significant value (based on conclusions of contemporary spectacular film design specialists). I also suggested a certain quantitative analysis, but this only allowed us to access a definition of their style system, based on certain parameters, and not the ideological purpose or pragmatic purpose behind the selection, arrangement or reasons behind a cut or its specific duration. It was obvious that it was necessary to resort to a new model.

While reading S.M. Eisenstein's theoretical works, I found two articles in which he defended his expressive and symbolic style from critics who supported Soviet Realism. For that he paid attention to collisions, the contrasts between a shot and the preceding or succeeding one, or between one editing structure and the next, or to the treatment of a certain use of rhythm, and he explained the emotional motif or idea that had defined each artistic decision<sup>711</sup>. In these articles, the research found its inspiration in the analysis system proposed, which acquired considerable prominence as object of this study. On top of trying to define contemporary North American war film's style system and proving Eisenstein's approach's adaptation hypothesis, we should prove the usefulness of the used methodology in the study of scene planning and sound design design's significant value as parts of film editing: this investigation's main object.

In two texts written in the '30s, referred to soviet productions, we could find the key to detecting emotional and ideological roles in North American editing during the turn of the millennium. Filmmaker, editors and theorists' frequent references to Eisenstein and the suspicion that contemporary films were using his theoretical proposals, made this investigation believe that his analysis premises could have significant importance towards answering the study's object: attention paid to the *mise-en-scène's* collisions or the contrast between shot styles and successive fragments.

Confirmation that this analysis model could be the most adequate, systematic and useful one for this investigation's purposes came from Vicente Sánchez Biosca and Jacques Aumont and

---

<sup>711</sup> Sine he was the autor of the analyzed films, his conclusions were logically correct and absolute.

Michel Marie, who considered that the methodology offered by this author offered advantages over other systems or theoretical approaches. In this line, we paid attention to different theoretical perspectives and their study of fractures, deviations from the norm and paradoxes within the system or language used by film texts. The purpose of this was to confirm that the perspective that was being chosen here to develop the analysis was at least partially shared by the scientific community.

Paying attention to contrasts in the mise-en-scène or style treatment of two shots or fragments seemed to be an easier system to develop and thus adequate to be proposed for implantation as a methodological analysis model of a discourse's form. But beyond the initial premise, Eisenstein didn't precisely define the system, after all that wasn't the point of his texts. He only wanted to defend his film theories. It was necessary to determine each aspect of the methodology to be able to consistently, systematically apply it to both films and for it to allow a comparison between their audiovisual designs in order to reach scientific conclusions within the frame of an artistic study, therefore one with a polysemic object.

If we wanted to study war film's strategies, it was necessary to develop a methodology to study the whole film, and if we also wanted to access the analysis of the genre's most meaningful sequences, combats understood as "attraction" sequences, it was compulsory to define the premises our microanalysis would be based on. These were explained in the investigation's chapter dedicated to methodology.

Applying his microanalysis system was more direct, since Eisenstein's 1934 article in which he analyzed *Battleship Potemkin*'s skiff sequence he introduced a comprehensive study of it, shot by shot, with drawing, which didn't need anything added to it given its systematicity and scientific character. Even so, we added the study of rhythm – adding graphic representations of it - and of scenes or sequences that composed SPR and BHD's combat episodes, aspects that Eisenstein's article didn't pay attention to.

The system to follow in full film macroanalysis had to be defined, since the 1939 article that spoke about structure, rhythm and organic unity in *Battleship Potemkin* was a synthesis of his conclusions regarding the subject and didn't introduce any similar development. I chose to imitate the microanalysis model. I eliminated the graphic shot by shot representation to guarantee conciseness and articulated in a literary manner the description of collisions within each sequence. This way reading was made easier, given the extension of the text's object. I also chose to graphically represent the scene's cuts in order to have data regarding their structure in dramatic pulses and about the rhythm used.

I also drew tables in which I allocated data such as scene duration (also included in both kinds of analysis), number of cuts and their ASD, the way they establish a *tempo*. This way we could study the viewer's attention and emotional trajectory based on a text's fragment and the sequences it was made out of. This is –partially- inspired in Barry Salt's quantitative studies.

To confirm our starting hypothesis, once the films and sequences had been described through mise-en-scène contrasts, plot and character development and style, I tried to locate in them narrative, graphic, sound, structural and rhythmical schemes that were recognizable and significant to the viewer's previous cultural and artistic experiences. Repeating these patterns and their usage each time a certain idea or emotion was referred to, proved that scene design bias didn't follow random criteria, it answered to a motif or dominant that defined all its aspects: the use of schemes had a symbolic or expressive purpose and was thus significant. This enabled us to confirm that repeating these scenes and kinds of collisions (among them) had as a purpose simplifying the comprehension and symbolic reading process for the viewer, who is subjected to a quickly progressing *tempo*, as was noticeable in the quantitative analysis tables.

Taking the study of used narrative schemes as a starting point together with their possible associations to an ideological message related to their time of production and reception, I was able to access a pragmatic, emotional and ideological purpose behind the schemes being used (which, has shown, we will have to use cautiously). But above everything else, listing film and sequence schemes allowed us to comprehensively define the film's narrative and style system. In the analysis starting points we didn't work with a narrative scheme definition, but we sound confirmed that their plots, characters and narrative structures were determined by significant purpose contrasts and pattern repetition.

North American film characters have been defined by the conflicts that arise between their inner dimension and their actions or decisions and their contrast with other main characters, their development is articulated through changes in their personality, and they define film structures. It was logical for a methodology based on contrast study to allow for a definition of their main narrative elements, even if this was of secondary importance for the investigation when it began. However, it became essential to the comprehension of the issues articulated by the piece, to be able to understand the narrative changes that contemporary film structures have undergone or for the definition of those characters the audience had to commit to.

Some narrative schemes result from North American canonical war film models. This confirmed that the contemporary cycle combined its most recognizable schemes as was stated

by other scholars. Regarding analyzing their style we appreciated the same tendency. What was left was discovering the reason behind their recovery, so based on rhetoric conclusions and the social effect of the films used in the documentation during their production and reception period, I answered this matter by projecting a possible pragmatic purpose.

What was achieved through contrast analysis in the general design of combat sequences or films didn't halt with the confirmation of its use of the schemes, motifs or dominants proposed by Eisenstein nor with the definition of the system used by these films, but determining that North American war films' editing, at a macrostructural and microstructural level, resorts to *mise-en-scène* or framing contrasts as a means to keep the viewer active and aware, wasn't possible. Collisions make him aware of the film's artistic construction and make him try to understand the pragmatic purpose behind scheme juxtapositions. Scheme repetition and the types of collisions used guarantee understanding of the feelings or ideas they serve, reacting to them as conditional stimuli. This is also the purpose behind Eisenstein's film and theoretical production.

Internal continuity, action continuity, enables us to naturalize the fragmentation and heterogeneity of the texts; style unity of the consistent and repetitive use of schemes to point out the emotional motif or theme of each fragment or shot, helps the viewer to be aware of the text's bias, even while at the same time emotionally responding and understanding the filmmaker's ideas.

Neglecting character discourse (although this is not radical in BHD) is an attempt to drive war films away from obvious and explicit ideological messages given the wariness of viewers with their propagandistic usage. That's where the discourse's shape come from, polysemic and with a less obvious meaning, and the reason why it has expressive and symbolic treatment and the purpose of communicating the film's message to the viewer (although the plot still holds an important role, in line with usual North American films).

Analysis procedures here proposed, derived from Eisenstein's, also proved to be efficient for the film's rhetorical interpretation: we only have to compile every scheme that is repeated throughout a film or sequence and pay attention to the feeling or idea they serve. This might seem obvious, since their purpose is being understood by a viewer – who isn't analyzing the film and doesn't have to have any filmmaking knowledge. Our methodology enables the analyst not only to justify his interpretation of with narrative data, tangible and explicit, but with expressive resources that, given their polysemic character, were harder to use as a way of proving a hypothesis about the film's meaning. Scheme usage consistency makes it clear that

they are not only the fruit of a filmmakers fleeting idea, but that they are assigned a specific purpose that answers to a conscience design undergone during preproduction.

Analyzing through the study of contrasts proved to be more efficiently applicable to different film parameters (structure, characters, spaces, time portrayal, scene planning, cinematography, sound, music and editing). Also for the study of intertextual relationships between two films, in this case of the same genre and period. This is sufficiently systematic for us to establish acceptable conclusions regarding two or more films' schemes and types of collisions.

In this case, results led us to confirm what was obvious, that they follow different systems that are suitable to their different purposes or direction criteria, but that there are also common elements that could be used as a starting point for the definition of a contemporary war film narrative and style formula, or even for other genres that use expressive or symbolic styles. In the case of more naturalistic films or those that update classic approaches, they can also be used, but it's possible that conclusions will differ from those of narrative or quantitative analysis since cuts, in them, mostly hold no significant role.

Applying the methodology was strenuous work. They are long films, with many characters, locations, events, dramatic sequences, scenes and shots. Even though it was "simple and obvious", as Eisenstein said in his 1934 article, it wasn't easy to apply. In the film's case, analyzing them took several months and a full month was needed to analyze scenes of approximately 25 minutes as were the combat scenes chosen. And I am talking about over ten hour working days.

Developing the conclusions, given their amount and the overlapping of schemes in each kind of shot or cut, was also strenuous. I had to develop tables for each parameter in order to detect repetitions of each scheme and their relation to a specific idea. Due to the narratology classification system for matters of more academic development such as plots, mise-en-scène or scene planning, this was easy to assign (by kinds of shots, camera angles, focalization, etc.). This was even easier in the editing's case.

The narratology's classification and categorization system, very exhaustive with the previously mentioned parameters, lacked many things when studying editing. We must resort to technical terminologies or even to defining a specific terminology for this investigation in order to explain the system followed in these films' editing system. This made it even harder to obtain conclusions from the editing schemes used by each film or that they both shared. This difficulty suggest a possible evolution to this thesis: precisely defining an editing classification and categorization system that pays attention to their expressive and significant use, one that

is not only defined by naturalistic parameters like narratology (order, duration and frequency of events in relation to Reality). This will be essential to developing a monograph about contemporary films' editing style, where bias and discourse's expressive or symbolic purposes are common, even more so in texts with a clear ideological message.

Drawing conclusions was also not a quick process, but it did prove to be exhaustive and precise. I found the meaning or feeling that served each type of scheme or collision the film used. This enabled me to define clearly how, while sharing the same scheme, collisions and themes, the different criteria and style that each filmmaker gave different meanings or purposes to the expressive or symbolic resources used. The methodology not only allows us to relate similarities between both films, but it also allows us to detect particularities of their collective author that make each piece unique.

For the researcher, once he accepts that it's an arduous and slow methodology because of the traits of the chosen films – not because of its application by itself -, it becomes very gratifying. Suddenly, post-classic film style is visualized as a mathematical formula, while this has traditionally been explained as the fruit of its creator's artistic talent and the development of a specific plot, since it doesn't respond to canonic formulas and even less so to editing matters. With this "mathematical formula", locating each scheme, by paying attention to schemes, is like finding the constant that allows us to solve an equation and get a result the filmmaker's possible intentions or the viewer's response. It's like when in *Matrix*, the Wachowski brother's 1999 film, Neo manages to see for himself the matrix that shapes reality for the first time.

Through this system we can appreciate that these films' design, like Neo's "reality", doesn't only respond to the a "creator's" plan, they respond to a specific formula, biased, heterogeneous, but a formula that enables the analyst to escape the ambiguity and vagueness of analysis methodologies that don't grant access to the discourse's significant value and even less so to the editing's; film techniques that, from the beginning of the 20<sup>th</sup> century, were defined as consubstantial to films, as that which made film art, as that that gave it meaning and that manipulated our feelings, us humble viewers, keen to live other people's lives and to escape our own Reality. As Eisenstein said in *La non-indifferente nature*:

"When studying editing method intensity increase and decrease graphs, throughout art history, we reach the certainty that, during socially stable times – when art is devoted to portraying reality -, the importance of writing and editing methods tends to inevitably stabilize itself. However, during periods of active participation in dismantling, building and restructuring reality, at times of actively rebuilding life, editing acquires an increasing importance for artistic systems<sup>712</sup>,"

---

<sup>712</sup> *Cahiers du Cinéma*, 217 (1970), p.18.

During military, political or social times of crisis, as was the end of the '90s and beginning of the second millennium in the United States, at times like the present in which the world is undergoing an economic, moral and ideological system crisis, it is necessary for the viewer, and even more so for the analyst, to be aware of the expressive and symbolic purpose of editing systems and the ideological purposes they can have.

It was and is necessary, as José Luis López Linares expresses in his preface to Walter Murch's *In the Blink of an Eye*, to pay attention to editing, to contribute to academic papers on the subject and to do so in Spanish. There are very few papers on the matter in this language... Even though editing interests many people and is effective and communicates ideas to many more.

## **8. BIBLIOGRAFÍA**

Abril, G. (2003) *Cortar y pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Allen, R. C. (1986) The Movies in Vaudeville: Historical Context of the Movies as Popular Entertainment. *The American Film Industry*. Balio, T. (ed.), Madison: University of Wisconsin Press, pp. 57-82.

Ambrose, S. E (1994) 'The Longest Day' (1962): 'Blockbuster' history. *Historical Journal of Film, Radio & Television*. Oct. , Vol. 14 Issue 4, p421

Ambrose, S. E. (1998) The kids who changed the World. *Newsweek*., issue 13th July 1998.

Andersen. R. (2006) *A Century of Media- A Century of War*. Ney York: Peter Lang citado en Potzsch, H. (2011) Borders, Barriers and Grievable Lives. The Discursive Production of Self and Other in Film and Other Audio- Visual Media. *Nordicom Review* 32, 2, pp. 75-94

Armengol, A. (2005). La guerra que salvó al cine. *Encuentro de la cultura cubana*, Nº 39, 205-217.

Aumont, J. Y Marie, M. (1988/1990) *Análisis del film*. Barcelona: Paidós comunicación, cine 42.

Auster, A. y Quart, I. (1988) *How the war was remembered: Hollywood and Vietnam*. New York: Praeger. Incluido en Gates, P. (2005) Fighting the good fight: The real and the moral in the contemporary Hollywood combat film. *Quarterly Review of Film and Video*, 22: p 297–310, 2005

Barker, M. y Brooks, K. (1998) *Knowing audiences: Judge Dredd, Its friends, fans and foes*. Luton: University of Luton Press

Basinger, J. (1986) *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*. New York: Columbia University Press.

Basinger, J. (1998) Translating War: The Combat Film Genre and Saving Private Ryan. *Perspectives: American Historical Association Newsletter*, Vol. 36, Nº7. Octubre

Beidler, P.D. (1998) *The Good War's greatest hits: World War II and American Remembering*, Athens: University of Georgia Press, en McKrisken, T. Y Pepper, A. (2005) *American History and Contemporary Hollywood Film*. New Jersey: Rutgers University Press

Benson, S., Brier, S. y Rosenzweig, R. (1986) *Presenting the past: essays on history and the public*, Philadelphia: Temple University Press

Biesecker, B. (2002) Remembering World War I: The rhetoric and Politics of National Commemoration at the turn of the 21st Century. *Quarterly of Journal Speech*. Vol.88, Nº. 4.

Biskind, P. (1998) *Easy riders, Raging bulls: How the Sex-Drugs-And- Rock-'N'-Roll generation saved Hollywood*. Mew York: Simon & Schuster

Black, G. D. (1998) *Hollywood censurado*, Madrid: Akal.

Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1985/1997) *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós

Bordwell, D. (2006) *The way Hollywood tells it: story and style in modern movies*. California: University of California.

Bork, R. (1996) *Slouching Toward Gomorrah: Modern Liberalism an American Decline*. New York, en Patterson, J.T. (2005/2006) *El gigante inquieto*, Barcelona: crítica.



- Bowden, M. (2000) Narrative Journalism Goes Multimedia, *Nieman Reports*. Fall, 2000, pp. 25-28.
- Buhle, P. y Wagner, D. (2002) *Radical Hollywood: the untold story behind America's Favorite movies*. New York: New Press
- Cabrera, M. (2006) Medios de comunicación y medios visuales en los conflictos armados en la posguerra fría. *Oasis*, núm. 12, pp. 119-140.
- Campbell, D. (2003) Cultural governance and pictorial resistance: reflections on the imaging of war. *Review of International Studies*, 29 (1), 2003, pp. 57-73
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991/1998) *Cómo analizar un film*. Barcelona: ediciones Paidós Ibérica.
- Crittenden, R. (1981/1995) *Film and Video editing*. Suffolk, Great Britain: St. Edmundsbury Press. (se ha consultado la segunda edición en inglés de 1995)
- Cohen, E. (1999). What combat does to men. *Current*, 412, May, pp. 35-39 citado en Hasian, M. (2001). Nostalgic Longings, Memories of the "Good War" and cinematic representations in Saving Private Ryan. *Critical Studies in Media Communication*, Vol 18, N°3, September, p.338-358.
- Cook, D. (1981/1996) *A History of Narrative film*. New York, London: W. W. Norton Company. (se ha consultado la tercera edición en inglés de 1996).
- Dalby, S. (2008) Warrior geopolitics: Gladiator, Black hawk down and The kingdom of heaven, *Political Geography*, 27 (4), 2008, pp. 439-455
- Dancyger, K. (1993/1999) *Técnicas de edición en cine y vídeo*. Barcelona: editorial Gedisa (edición en español publicada en 1999 de la obra *The technique of film and video editing* de 1993).
- Dancyger, K. (2007) *Film and video editing*. Burlington: Focal press. (4ª edición)
- DeBauche, L. M. (1997) *Reel Patriotism: The movies and World War I*. Madison: University of Wisconsin Press. Recogido en Muruzabal, A. (2007) *La representación cinematográfica del regreso. El cine de veteranos como expresión privilegiada del género bélico*. Pamplona: universidad de Navarra (tesis doctoral)
- Dmytryck, E. (1986) *On filmmaking*. Stoneham: Butterworth publishers.
- Doherty, T. (1998). Saving Private Ryan. *Cineaste*, 24 (1), citado en Hasian, M. (2001) Nostalgic Longings, Memories of the "Good War" and cinematic representations in Saving Private Ryan. *Critical Studies in Media Communication*, vol. 18, N°3 , pp.338-358.
- Eisenstein, S. M. (1923) *The montage of attractions*. Recogido en Taylor, R. (ed) *Selected Works. Writings 1924-1934*. (1988/2010) London: British Film Institute.
- Eisenstein, S. M. (1924) *The montage of film attractions*. Recogido en Taylor, R. (ed) *Selected Works. Writings 1924-1934*. (1988/2010) London: British Film Institute.
- Eisenstein, S. M. (1925) *The problem of the materialistic approach to form*. Recogido en Taylor, R. (ed) (1988/2010) *Writings, 1922-1934*. London: I.B. Tauris &Co. Ltd
- Eisenstein, S. M. (1926) *Eisenstein on Eisenstein, the director of Potemkin*. Recogido en Taylor, R. (ed) *Selected Works. Writings 1924-1934*. (1988/2010) London: British Film Institute.
- Eisenstein, S. M., Pudovkin, V. I. y Alexandrov, G. (1928) *Statement on sound*. Recogido en Taylor, R. (ed) *Selected Works. Writings 1924-1934*. (1988/2010) London: British Film Institute.
- Eisenstein, S. M. (1929/1999) *El principio cinematográfico y el ideograma*. Recogido en *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: ediciones Rialp.

- Eisenstein, S. M. (1929/1999) *Métodos de montaje*. Recogido en *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: ediciones Rialp.
- Eisenstein, S. M. (1929/1999) *Una aproximación dialéctica a la forma del filme*. Recogido en *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: ediciones Rialp.
- Eisenstein, S. M. (1934/1999) *Del teatro al cine*. Recogido en *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: ediciones Rialp.
- Eisenstein, S. M. (1934) *El lenguaje cinematográfico*. Recogido en Taylor, R. (ed) (1988/2010) *Writings, 1922-1934*. London: I.B. Tauris & Co. Ltd
- Eisenstein, S. M. (1937) *Montaje 1937*. Recogido en Glenny, M. y Taylor, R. (eds.) recogido en 1991/2001 *Hacia una teoría del montaje* Volumen 1. Barcelona: Paidós Comunicación 115 cine.
- Eisenstein, S. M. (1938) *Montaje 1938*. Recogido en Glenny, M. y Taylor, R. (eds.) recogido en 1991/2001 *Hacia una teoría del montaje* Volumen 2. Barcelona: Paidós Comunicación 115 cine.
- Eisenstein, S. M. (1939/1970) La unidad orgánica y lo patético en la composición de "El acorazado Potemkin". *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona: editorial Lumen
- Eisenstein, S.M. (1958) *El sentido del filme*. Buenos Aires. Recogido en García-Noblejas, J. J. (1999) Introducción: Teoría de la argumentación cinematográfica en S. M. Eisenstein. *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: ediciones Rialp.
- Elsaesser, T. y Buckland, W. (2002) *Studying Contemporary American film*. New York: Oxford University Press.
- Enrenhaus, P. (2001) Why we fought: Holocaust memory in Spielberg's Saving Private Ryan. *Critical Studies in Communication*. Vol 18, nº 3, september
- Ferro, M. (1977/1995) *Cine e Historia*. Barcelona: editorial Ariel.
- Frisch, M.H. (1986) The memory oh History, en Porter, S., Brier, S. Y Rosenzweig, R. (eds.) *Presenting the past. Essays on History and the public*. Philadelphia: Temple University Press.
- García Fernández. E. C (1998) *Cine e Historia*, Madrid: ed. Arco Libros.
- García-Noblejas, J. J. (1999) Introducción: Teoría de la argumentación cinematográfica en S. M. Eisenstein. *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: ediciones Rialp.
- Gates, P. (2005) Fighting the good fight: The real and the moral in the contemporary Hollywood combat film. *Quarterly Review of Film and Video*, 22: pp. 297-310
- Gaytán, E. (2011) *Miradas sobre una guerra: el conflicto de Irak en tres televisiones europeas (BBC, ZDF y TVE). Implicaciones informativas y narrativas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid (Tesis doctoral).
- Glenny, M. y Taylor R. (1991/2001) *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 1. Barcelona: Paidós Comunicación 115 cine.
- Glenny, M. y Taylor R. (1991/2001) *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 2. Barcelona: Paidós Comunicación 115 cine.
- Griffin, M. (2004) Picturing America's "War on Terrorism" in Afghanistan and Iraq. Photographic motifs as new frames. *Journalism*, 5,4, pp.381-402, citado en Cabrera, M. (2006) Medios de comunicación y medios visuales en los conflictos armados en la posguerra fría. *Oasis*, núm. 12, pp. 119-140.
- Gunning, T. (1990) The cinema of attractions. *Early cinema: Space frame narrative*. Elsaesser, T. (ed). London: British Film Institute.

- Haggith, T. (2002) D-Day filming for real: A comparison of “thruth” and “Reality” in Saving Private Ryan and combat film by the British Army’s Film and Photographic Unit. *Film & History* 14:3/4. Incluido en Gates, P. (2005) Fighting the good fight: The real and the moral in the contemporary Hollywood combat film. *Quarterly Review of Film and Video*, 22: p 297–310, 2005
- Hanson, V. D. (2004) *Matanza y cultura. Batallas decisivas en el auge de la civilización occidental*, Madrid: Fondo de Cultura económica.
- Hasian, M. (2001) Nostalgic Longings, Memories of the “Good War” and cinematic representations in Saving Private Ryan. *Critical Studies in Media Communication*, Vol18, N°3, pp.338-358.
- Huerta, M. H. (2008) Cine y política de oposición en la producción estadounidense tras el 11-S. *Comunicación y sociedad*. Volumen XXI, nº 1, 2008, pp. 81-102
- Jacobson, H. (2002) Bad day at Bad Rock. *Film comment* citado en Gates, P. (2005) Fighting the good fight: The real and the moral in the contemporary Hollywood combat film. *Quarterly Review of Film and Video*, 22, pp. 297–310
- King, G. (2000/ 2009) *Spectacular narratives. Hollywood in the age of the blockbuster*. Londres: I.B. Tauris& Co. Primera edición del año 2000, edición consultada del año 2009
- King, G. y Krzywinska, T (2002) *Screenplay. Cinema/videogames/interfaces*. London & New York: Wallflower Press,
- Klien, S. A. (2005) Public Character and the Simulacrum: The Construction of the Soldier Patriot and Citizen Agency in Black Hawk Down. *Critical Studies in Media Communication*. Volume 22, Issue 5
- Kornbluth, J., Sunshine, L. y Case, S. (1999) “Now you know”: *Reactions After Seeing Saving Private Ryan*. Newmarket Press, citado en Hasian, M. (2001) Nostalgic Longings, Memories of the “Good War” and cinematic representations in Saving Private Ryan. *Critical Studies in Media Communication*, Vol18, N°3, pp.338-358.
- Kuleshov, L. (1922) Americanitis. *Kinofot*, nº 1.
- Landon, P. (1998) Realism, Genre and *Saving Private Ryan*, *Film & History*, Vol. 28. 3-4, pp. 58-62.
- Langford, B. (2005). *Film Genre: Hollywood and beyond*. Edimburgh University Press.
- Langford, B. (2010). *Post-Classical Hollywood. Film industry, style and ideology since 1945*. Edinbrough: Edimburgh University Press.
- Lev, P. (2005) Filming The Longest Day: Conflicting Interests. *Literature Film Quarterly* Vol. 33 Issue 4.
- Lévi Strauss, C. (1962) *El pensamiento salvaje*. Citado en Aumont, J. Y Marie, M. (1988/1990) *Análisis del film*. Barcelona: Paidós comunicación, cine 42.
- Levinas, E. (2002) Totality and Infinity, in Moran, D. and Mooney, T. (eds.) *The Phenomenology Reader*. London: Routledge. Citado en Potzsch, H. (2011) Borders, Barriers and Grievable Lives. The Discursive Production of Self and Other in Film and Other Audio- Visual Media. *Nordicom Review* 32, 2, pp. 75-94
- Lisle D. y Pepper, A. (2005) The new face of global Hollywood: *Black Hawk Down* and the politics of metasovereignty, *Cultural Politics*, July 2005 citado en McKrisken, T. y Pepper, A. (2005) *American History and Contemporary Hollywood Film*. New Jersey: Rutgers University Press
- Machin, D. y Leeuwen, T. (2005) Computer games as political discourse The case of Black Hawk Down. *Journal of Language and Politics* 4:1, pp. 119–141.

McKrisken, T. Y Pepper, A. (2005) *American History and Contemporary Hollywood Film*. New Jersey: Rutgers University Press

Magid, R. (1998) Director Steven Spielberg and his platoon of effects experts discuss the visceral impact of *Saving Private Ryan's* D-Day sequence, *American Cinematographer*, december 1998, citado en 1998 en Pérez, J.C. (2012) Salvar al soldado Ryan con 300 espartanos: Historia, memoria, mito. *Revista comunicación*, nº10, vol. 1, año 2012, pp.800-816.

Marwick, A. (1999) *The sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States, c. 1958- c. 1974*, Oxford: Oxford University Press, citado en Muruzábal, A. (2007) *La representación cinematográfica del regreso. El cine de veteranos como expresión privilegiada del género bélico*. Pamplona: universidad de Navarra (tesis doctoral)

McGrath, D. (2001) *Montaje y postproducción*. Barcelona: editorial Océano.

Metz, C. (1971) *Langage et cinema*. Recogido en Stam, R. (2000/2001) *Teorías del cine*. Barcelona: ed. Paidós Comunicación.

Mitry, J. (1963) *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. 1. *Les structures*, París: Ed. Universitaires. Recogido en Sánchez- Biosca, V. (1996) *El montaje cinematográfico, teoría y análisis*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Montero, J. Y Cabeza, J. (2005) *Por el precio de una entrada*. Madrid: Rialp.

Montero, J y Paz. M.A. (1999). *Creando la realidad. El cine informativo 1895-1945*. Madrid: Ed. Ariel.

Murch, W. (2003) *En el momento del parpadeo: un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. Madrid: Ed. Ocho y Medio libros de cine.

Muruzábal, A. (2007) *La representación cinematográfica del regreso. El cine de veteranos como expresión privilegiada del género bélico*. Pamplona: universidad de Navarra (tesis doctoral)

Muruzábal, A. Y Grandío, M. M. (2009) La representación de la guerra en la ficción televisiva contemporánea. *Mediaciones sociales*, nº5, II semestre 2009, pp: 63-83

Nowell-Smith, G. (1991/2001) Eisenstein y el montaje. *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 1. Barcelona: Paidós Ibérica.

Oldham, G. (1992) *First cut. Conversations with film editors*. Los Angeles: University of California Press.

Panofski, E. (1972) *Studies in iconology. Humanistic themes in the art os Renaissance*. New York: Harper & Row publishers. Recogido en Muruzabal, A. (2007) *La representación cinematográfica del regreso. El cine de veteranos como expresión privilegiada del género bélico*. Pamplona: universidad de Navarra (tesis doctoral)

Pasolini, P. P. (1988) Observations on the sequence shot. *Hermetical Empiricism*, Barnet, Louise K. (ed.), Bloomington: Indiana UP.

Parrill, W. (2001) *Black Hawk Down: Bird down in the city. Ridley Scott: A Critical Filmography*, Mcfarland, Jefferson, 2011, pp. 108-115

Patterson, J.T. (2005/2006) *El gigante inquieto*, Barcelona: critica

Pérez, J.C. (2012) Salvar al soldado Ryan con 300 espartanos: Historia, memoria, mito. *Revista comunicación*, nº10, vol. 1, año 2012, pp.800-816.

Potsch, H. (2011) Borders, Barriers and Grievable Lives. The Discursive Production of Self and Other in Film and Other Audio- Visual Media. *Nordicom Review* 32, 2, pp. 75-94

- Porter Benson, S., Brier S. y Rosenzweig, R. (1986) *Presenting the past: essays on history and the public*. Philadelphia: Temple University Press
- Pudovkin, V. I. (1929/1933) *Film technique*. London: Newnes
- Puig Punyet, E. (2009) Cuando el cine quiere mostrarse a sí mismo como realidad. *Trama y fondo*. Septiembre de 2009.
- Rabinovitz, Lauren (1998) *For the Love of Pleasure: Women, Movies and Culture in Turn-of-the-Century Chicago*. New Jersey y Londres: Rutgers University Press.
- Rasmussen K. y Downey, S. D. (1991) Dialectical disorientation in Vietnam war films: Subversion of the mythology of War, *Quarterly Journal of Speech*, 77, pp. 176-195
- Reisz, K. (1960/1980) *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid: Taurus ediciones (se ha consultado la tercera edición en español de 1980)
- Robb, D. L. (2004/2006) *Operación Hollywood. La censura del Pentágono*. Barcelona: Océano
- Ropars, M-C. (1978) The Overture of October, *Enclitic* 2.2 ,(Fall 1978), pp. 50-72. Citado en Aumont, J. Y Marie, M. (1988/1990) *Análisis del film*. Barcelona: Paidós comunicación, cine 42.
- Sánchez- Biosca, V. (1996) *El montaje cinematográfico, teoría y análisis*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Sánchez Noriega, J. L. (2002) *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza editorial. Recogido en Muruzabal, A. (2007) *La representación cinematográfica del regreso. El cine de veteranos como expresión privilegiada del género bélico*. Pamplona: universidad de Navarra (tesis doctoral)
- Schatz, T. (1983) *Old Hollywood/New Hollywood: Ritual, art, industry*. Ann Arbour: UMI Research Press.
- Schatz, T. (1993) *The new Hollywood*, en Collins, J., Radner, H. Y Collins, A. (eds.) *Film Theory goes to the movies*. London: Routledge
- Schatz, T. (1998) World war II and the Hollywood War film en Browne, Nick (ed.) *Refiguring American film genres. History and Theory*, Berkeley: University of California Press
- Simon, M. (2000) *Storyboards: motion in art*, Focal Press.
- Stahl, R. (2010) *Militainment, Inc. War, Media, and Popular Culture*. London: Routledge. Citado en Potzsch, H. (2011) Borders, Barriers and Grievable Lives. The Discursive Production of Self and Other in Film and Other Audio- Visual Media. *Nordicom Review* 32, 2, pp. 75-94
- Stam, R. (2000/2001) *Teorías del cine*. Barcelona: ed. Paidós Comunicación.
- Sutton, D. (2004) The dreamworks effect: the case for studying the ideology of production design. *Screen*, 45 winter 2004.
- Sugimoto, M. (2000) Traumatic Modernity: Contested Sites of National Memory in Saving Private Ryan, Afterlife, and Rashomon, *Twelfth SCA/AFA Conference on Argumentation 2001*, Vol. II, p. 643.
- Sweeney, L. (1973) Interview with John Huston. *Christian Science Monitor*, August 11.
- Taylor, R. (2010) *Writings, 1922-1934*. London: I.B. Tauris &Co. Ltd.
- Valantin, J. (2008). *Hollywood, the pentagon and Washington*. Barcelona: Ed. Laertes.
- Walker, J. (2004) The vicissitudes of traumatic memory and the postmodern History film, en

Kaplan, A. Y Wang, B. (eds.) *Trauma and Cinema. Cross-Cultural Explorations*. Hong Kong: Hong Kong University Press, pp. 123-144. Citado en Pérez, J.C. (2012) Salvar al soldado Ryan con 300 espartanos: Historia, memoria, mito. *Revista comunicación*, nº10, vol. 1, año 2012, pp.800-816.

Wetta, F. J., & Novelli, M. A. (2003). "Now a major motion picture": War films and Hollywood's new patriotism. *Journal of Military History*, 67 [electronic version]. Retrieved March 2, 2004, from OCLC FirstSearch: Periodical Abstracts Full Text. Incluido en Klien, S. A. (2005) Public Character and the Simulacrum: The Construction of the Soldier Patriot and Citizen Agency in Black Hawk Down. *Critical Studies in Media Communication*. Volume 22, Issue 5

Zizec, S. (1991/2010) *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: editorial Paidós

#### HEMEROGRAFÍA:

Army declares Black Hawk Down "authentic", *American Forces Press service*, US. Department of Defense, 16 enero de 2002

Canby, V. (10 de agosto de 1998). Saving a nation's pride of being: the horror and the honor of a good war. *New York Times*. Incluido en Hasian, M. (2001). Nostalgic Longings, Memories of the "Good War" and cinematic representations in Saving Private Ryan. *Critical Studies in Media Communication*, Vol18, Nº3, pp.338-358.

Johnson, B.D. (27 julio de 1998) A private World's War. *Maclean's*. P.47. Incluido en HASIAN, M. (Septiembre de 2001). Nostalgic Longings, Memories of the "Good War" and cinematic representations in Saving Private Ryan. *Critical Studies in Media Communication*, Vol18, Nº3. Pp.338-358.

Fernández-Santos, E. en Ridley Scott relata el traumático fracaso de las tropas de Estados Unidos en Somalia, *El País*, 24 de enero de 2002. Entrevista consultada en [http://elpais.com/diario/2002/01/24/cultura/1011826801\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/01/24/cultura/1011826801_850215.html) el 23 de enero de 2014.

Five Star General, *American cinematographer online*, agosto de 1998

Gubern, R. La guerra audiovisual de Bush, *El País*, 22 de febrero de 2003. Consultado en [http://elpais.com/diario/2003/02/22/cultura/1045868401\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/02/22/cultura/1045868401_850215.html) el 17 de diciembre de 2013

Maslin, J. (1998) *Saving Private Ryan*. Panoramic and personal visions of war's anguish, *The New York Times*, 24 July 1998, citado en Pérez, J.C. (2012) Salvar al soldado Ryan con 300 espartanos: Historia, memoria, mito. *Revista comunicación*, nº10, vol. 1, año 2012, pp.800-816.

Meacham, J. (13 de julio de 1998). Caught on the line of fire, *Newsweek*. Incluido en Hasian, M. (2001). Nostalgic Longings, Memories of the "Good War" and cinematic representations in Saving Private Ryan. *Critical Studies in Media Communication*, Vol18, Nº3, pp.338-358.

Hertzberg, H. (1998) Theatre of War. *The New Yorker*, 27th July 1998, pp.30-33 recogido en Hasian M. (2001) Nostalgic Longings, Memories of the "Good War" and cinematic representations in Saving Private Ryan. *Critical Studies in Media Communication*, Vol18, Nº3, pp.338-358.

McKellar, Ian. "Apocalypse, Then and Now." *National Post* (10 July 2001): B6.

Maslin, J. (1998) *Saving Private Ryan*. Panoramic and personal visions of war's anguish, *The New York Times*, 24 July 1998, citado en Pérez, J.C. (2012) Salvar al soldado Ryan con 300 espartanos: Historia, memoria, mito. *Revista comunicación*, nº10, vol. 1, año 2012, pp.800-816.

Message in a Battle, *Entertainment weekly*, 24 de julio de 1998

Transcripts of President's Address on Somalia, *New York Times*, 5 diciembre, 1992:4 (declaraciones de George Bush)

Seeing Red in Hollywood, *Newsweek*, 9 de julio de 1956, pp.66-67, en Langford, B. (2010). *Post-Classical Hollywood. Film industry, style and ideology since 1945*. Edinburgh: Edinburgh University Press

Show business: Hollywood's hottest summer, *Time*, 21 agosto de 1978, p.68 en Langford, B. (2010). *Post-Classical Hollywood. Film industry, style and ideology since 1945*. Edinburgh: Edinburgh University Press

Sweeney, L. (1973) Interview with John Houston, *Christian Science Monitor*, 11 August 1973, en Murch, W. (2003) *El momento del parpadeo: un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. Madrid: Ed. Ocho y Medio libros de cine.

Vidiella, R. Ridley Scott: "Toda la tecnología y las armas de EE.UU. y la CIA no sirven para nada", *20 minutos*, 2008. Consultado en <http://www.20minutos.es/noticia/425741/0/ridley/scott/entrevista/> el 23 de enero de 2014.

Wapshott, N. (2001) Hollywood Moguls enlisted to bolster war effort. *The Times* (U.K., electronic versión), November 10, 2001 consultado por Klien, S. A. El 2 de marzo de 2004 en <http://web.lexis-nexis.com/universe>

*Washington Post Weekly*, 14 de diciembre de 1992 (declaraciones de Colin Powell)

## VIDEOGRAFÍA

RTVE (2012) *25 años sin Rouben Mamoulian*. Días de cine (emisión 6 de diciembre de 2012). RTVE en 1974 (recogidas en Días de cine: 25 años sin Rouben Mamoulian emitido el 6 de diciembre de 2012)

Apple, W. (2004) *The cutting edge. The magic of movie editing*. EE.UU.: TCEP, NHK, Kuleshov shoot y BBC

Avrich, B. (2011) *Unauthorized: The Harvey Weinstein Project*, Canada: Melbar Entertainment Group, The Movie Network (TMN)

Bahr, F., Hickenlooper, G. Y Coppola, E. (1991) *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, American Zoetrope, Cineplex-Odeon films

*Black Hawk Down*, edición especial en DVD (discos 1 y 2). Edición de 2002.

Bowser, K. (2003) *La generación que cambió Hollywood*. BBC, Cactus Three, Fremantle.

Cousins, M. (2011) *The story of film: an odyssey*. Channel 4 (UK)

Jacobovici, S. y Samuels, S. (1998) *Hollywoodism: Jews, Movies and the American Dream*. Associated Productions, Canadian Broadcasting Corporation (CBC), Ontario Ltd.

Kloft, M. (2002) *Días de muerte y victoria. La guerra según John Ford*. Spiegel TV

*Saving Private Ryan*, edición especial en DVD (discos 1 y 2). Edición de 2008.

Schickel, S. (2000) *Shooting War. World War II cameramen*. DreamWorks Television, Lorac Productions

Smith, S. (2008) *Thou Shalt Not: Sex, Sin and Censorship in Pre-Code Hollywood*. Warner Bros. entertainment/ Trailer Park.

## WEBGRAFÍA

User reviews de *Black Hawk Down*. <http://www.imdb.com/title/tt0265086/> consultado el 30 de noviembre de 2013

<http://es.phaidon.com/agenda/art/events/2011/august/11/storyboards-are-the-point-where-i-begin-says-martin-scorsese/> consultadas el 2 de marzo de 2014 (declaraciones de Martin Scorsese)

<http://www.filmstrategy.com/2013/06/script-to-screen-spielberg-on.html>. Consultado el 2 de marzo de 2014 (declaraciones Steven Spielberg)

[http://www.imdb.com/title/tt0120815/awards?ref\\_=tt\\_awd](http://www.imdb.com/title/tt0120815/awards?ref_=tt_awd), consultado el 28 de diciembre de 2013

[http://www.imdb.com/title/tt0120815/business?ref\\_=tt\\_dt\\_bus](http://www.imdb.com/title/tt0120815/business?ref_=tt_dt_bus) consultado el 23 de abril de 2013

<http://losquemataronalibertyvalance.blogspot.com/2011/12/salvar-al-soldado-ryan-o-marte.html> consultada por Pérez el 29 de enero de 2012.

Knight, A. (2003) The Battlefield of Lies: The Iraq War and the Press, *Public record*, en [www.abc.net.au/public/s832958.html](http://www.abc.net.au/public/s832958.html) consultado por Cabrera, M. el 5 de junio de 2006





## **9. FILMOGRAFÍA CITADA**

*1941* (Steven Spielberg, 1979)

*21 gramos* (Alejandro González Iñárritu, 2003)

*30 segundos sobre Tokio* (Melvin LeRoy, 1944)

*Acorralado* (Ted Kotcheff, 1982)

*Acto de valor* (Mike McCoy, 2012)

*Aeropuerto* (George Seaton, 1970)

*Alas* (William A. Wellman, 1927)

*Alexander Nevski* (Sergei Eisenstein, 1938)

*All that jazz* (Bob Fosse, 1979)

*Always* (Steven Spielberg, 1989)

*American Horror story: Asylum* (Ryan Murphy y Brad Falchuk, 2012-2013)

*Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1974)

*Arenas sangrientas* (Allan Dwan, 1949)

*Armageddon* (Michael Bay, 1998)

*Armas al hombro* (Charles Chaplin, 1919)

*Asalto y robo de un tren* (Edwin S. Porter, 1905)

*Banderas de nuestros padres* (Clint Eastwood, 2006)

*Batán* (Tay Garnett, 1943)

*Ben-Hur* (William Wyler, 1959)

*Black Hawk derribado* (Ridley Scott, 2001)

*Boinas Verdes* (John Wayne, 1968)

*Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967)

*Braveheart* (Mel Gibson, 1995)

*Buffalo soldiers* (Gregor Jordan, 2001)

*Buscando a Nemo* (Andrew Stanton, Lee Unkrich, 2003)

*Cabiria* (Giovanne Pastronne, 1912)

*Cartas desde Iwo Jima* (Clint Eastwood, 2006)

*Casablanca* (Michael Curtiz, 1943).

*Casco de acero* (Samuel Fuller, 1951)

*Cinco tumbas al Cairo* (Billy Wilder, 1943)

*Cleopatra* (Joseph Mankiewicz, 1963)  
*Confesiones de un espía nazi* (Anatole Litvak, 1939)  
*Cuando éramos soldados* (Randall Wallace, 2002)  
*De aquí a la eternidad* (Fred Zinnemann, 1953)  
*Demolition man* (Marco Brambilla, 1993)  
*Desaparecido en combate* (Joseph Zito, 1984)  
*Destino Tokio* (Delmer Daves, 1943)  
*Easy rider* (Dennis Hopper, 1969)  
*El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925)  
*El baile de los malditos* (Edward Dmytryk, 1958)  
*El cazador* (Michael Cimino, 1978)  
*El día más largo* (Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, 1962)  
*El diario de Bridget Jones* (Sharon Maguire, 2001)  
*El exorcista* (William Friedkin, 1973)  
*El golpe* (George Roy Hill, 1973)  
*El graduado* (Mike Nichols, 1967)  
*El gran dictador* (Charles Chaplin, 1939)  
*El halcón del mar* (Michael Curtiz, 1940)  
*El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962)  
*El imperio del sol* (Steven Spielberg, 1987)  
*El mariachi* (Robert Rodríguez, 1992) ,  
*El milagro* (Roberto Rossellini, 1951)  
*El nacimiento de una nación* (David W.Griffith, 1915)  
*El Padrino* (Francis Ford Coppola, 1972)  
*El patriota* (Roland Emmerich, 2000)  
*El puente sobre el río Kwai* (David Lean, 1957)  
*El último boy scout* (Tony Scott, 1991)  
*El único superviviente* (Peter Berg, 2013)  
*Ellas dan el golpe* (Penny Marshall 1991)  
*En honor a la verdad* (Edward Zwick, 1996)  
*En tierra hostil* (Kathryn Bigelow, 2008)  
*Encuentros en la tercera fase* (Steven Spielberg, 1977)

*Enemigo a las puertas* (Jean Jacques Annaud, 2001)  
*Green Zone: Distrito protegido* (Paul Greengrass, 2010)  
*Grupo Salvaje* (Sam Peckinpah, 1969)  
*Hair* (Milos Forman, 1979)  
*Hearts of the world* (1918, David W. Griffith)  
*Hermanos de sangre* (HBO, 2001)  
*Intolerancia* (David Griffith, 1916)  
*Irreversible* (Gaspar Noé, 2002)  
*Jackie Brown* (Quentin Tarantino, 1998)  
*Jarhead, el infierno espera* (Sam Mendes, 2005)  
*John Rambo* (Sylvester Stallone, 2008)  
*La batalla de Midway* (John Ford, 1942)  
*La batalla de San Pietro* (John Huston, 1944)  
*La chaqueta metálica* (Stanley Kubrick, 1987)  
*La delgada línea roja* (Terrence Malick, 1998)  
*La guerra de Hart* (Gregory Hoblit, 2002)  
*La guerra de las galaxias* (George Lucas, 1977)  
*La Huelga* (Sergei Eisenstein, 1924)  
*La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993)  
*La patrulla perdida* (John Ford, 1934)  
*La señora Miniver* (William Wyler, 1942)  
*Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962)  
*Los mejores años de nuestra vida* (William Wyler, 1946)  
*Love story* (Arthur Hiller, 1970)  
*M\*A\*S\*H\** (Robert Altman, 1970)  
*Malditos bastardos* (Quentin Tarantino, 2009)  
*Más allá del valor* (Ted Kotcheff, 1983)  
*Memphis Belle* (Michael Caton-Jones, 1990)  
*Memphis Belle* (William Wyler, 1943)  
*Midnight cowboy* (John Schlesinger, 1969)  
*Misión a Moscú* (Michael Curtiz, 1943)  
*Misión Imposible* (Brian de Palma, 1996)  
*Monstruos S.A.* (Pete Docter, David Silverman, Lee Unkrich, 2001)

*Nacido el 4 de julio* (Oliver Stone, 1989)  
*No eran imprescindibles* (John Ford, 1945)  
*Objetivo Birmania* (Raoul Walsh, 1945)  
*Octubre* (1928)  
*Patton* (Franklin J. Schaffner, 1970)  
*Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001)  
*Pequeño gran hombre* (Arthur Penn, 1970)  
*Perros de paja* (Sam Peckinpah, 1971)  
*Piratas del caribe* (Gore Verbinski, 2003)  
*Platoon* (Oliver Stone, 1986)  
*Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994)  
*Rambo: Acorralado II* (George, P. Cosmatos, 1985)  
*Red Dawn* (Dan Bradley, 2012)  
*Resistencia* (Edward Zwick, 2008)  
*Salvar al soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998)  
*Sansón y Dalila* (Cecil B. DeMille, 1949)  
*Sargento York* (Howard Hawks, 1941)  
*Senderos de Gloria* (Stanley Kubrick, 1957)  
*Ser o no ser* (Ernst Lubitsch, 1941)  
*Sin novedad en el frente* (Lewis Millestone, 1930)  
*Song of Russia* (Gregory Ratoff y Laslo Benedek, 1944)  
*Sonrisas y lágrimas* (Robert Wise, 1965)  
*Star Trek* (Robert Wise, 1979).  
*Star Wars* (George Lucas, 1977)  
*Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1978)  
*Tearing down the Spanish flag* ,1897  
*Telefono Rojo, volamos hacia moscú* (Stanley Kubrick, 1964)  
*Terminator II* (James Cameron, 1992)  
*Tiburón* (Steven Spielberg, 1975)  
*Titanic* (James Cameron, 1995)  
*Top Gun* (Tony Scott, 1986)  
*Tora, Tora, Tora!* (1970)  
*Tras la línea enemiga* (John Moore, 2001)

*Tres Reyes* (David O. Russell, 1999)

*U-571* (Jonathan Mostow, 2000)

*Valquiria* (Bryan Singer, 2008)

*Vida de un bombero americano* (Edwin S. Porter, 1903)

*War horse* (Steven Spielberg, 2011)

*Why we fight* (Frank Capra, 1942-1945)

*Windtalkers* (John Woo, 2002)

*Yanqui Dandy* (Michael Curtiz, 1942)



## **IO. GLOSARIO DE TÉRMINOS**

### **CINEMATOGRAFICOS EMPLEADOS**

Autor implícito: Denominación de la voz que desde dentro del discurso cinematográfico, de cuya estructura participa como sujeto inmanente de la enunciación, transmite mensajes para la recta interpretación de la historia, adelanta metanarrativamente peculiaridades del discurso, hace comentarios sobre los personajes, da informaciones complementarias, e incluso transmite contenidos de evidente sesgo ideológico. Por todo ello tiende a confundirse con el autor empírico o real, del que, sin embargo, debe ser distinguido.

Barrido: Panorámica horizontal rápida. Movimiento de cámara irregular y brusco.

Cámara en mano: Movimiento de cámara irregular obtenido porque el operador transporta ésta sin trípode o soporte que la estabilice.

Coda: final de un movimiento o secuencia que funciona a modo de epílogo. Procede de la terminología musical.

Colisión cualitativa: contraste en la estilización de dos planos, sonidos o fragmentos sucesivos.

Colisión: contraste en contenido o estilización entre dos planos, sonidos o fragmentos sucesivos. Si es en contenido, por no vincularse en continuidad física el de los elementos que conforman el cuadro o fragmento, se denomina yuxtaposición.

Continuidad: Fórmula de montaje que garantiza el naturalismo espacio-temporal de la representación. Los planos se vinculan por el *action cutting* (el movimiento de un personaje se divide en dos planos y hace poco perceptible el momento del corte), la ley de los 180°, la ley de los 30° y guardan *raccord*.

Contrapicado: angulación de cámara inferior a la altura del personaje u objeto presentado.

Contraste fotográfico: Diferencia lumínica entre el tono de los negros y blancos de una imagen. Cuanto más marcada sea ésta, mayor será el contraste.

Desgloses de rodaje: Herramienta de trabajo del proceso de preproducción. Se analiza el guión y se consignan las características de cada secuencia para definir los elementos o circunstancias necesarias para su rodaje (localización en la que transcurre, día de acción, personajes implicados, elementos de *atrezzo*, vestuario, iluminación, etc.)

DMP o duración media de los planos: Operación matemática que consiste en la división de la duración de una secuencia (en segundos) entre el número de planos que contiene. Da como resultado el *tempo* de una secuencia.

Escaleta de guión: Enumeración y breve descripción de las secuencias mecánicas que componen un film.

Escena o secuencia mecánica: Denominación de la presentación fílmica de un conjunto de acciones que tienen lugar en un tiempo y un lugar determinados. Definida por su unidad de tiempo y espacio.

Espectador implícito: Receptor interno del mensaje narrativo que aparece representado en el discurso como destinatario ocasional de mensajes emitidos hacia él por el autor implícito.

Focalización: La elección de una o mas perspectivas desde las que abordar el conjunto de la historia.

GPG o gran plano general: Cuadro de gran tamaño, normalmente empleado para la presentación de paisajes (no toma como referencia la figura humana).

Gran angular: óptica de cámara de distancia focal corta que permite captar una gran porción de espacio. Tiene mucha profundidad de campo, lo que supone que todos los términos del cuadro están enfocados. Tiene la particularidad de deformar el horizonte haciéndolo parecer curvo.



**Jumpcut:** Se produce cuando el montaje hace suceder dos fragmentos de una misma toma. El corte omite parte de su desarrollo de modo que la fragmentación resulta muy visible.

**Ley de los 180° :** Sistema de rodaje que garantiza la localización espacial relativa de los personajes y sus acciones mediante la disposición de sus posiciones de cámara a un lado de una línea imaginaria que relaciona un personaje con otro (eje de miradas) o un sujeto/objeto en desplazamiento con su punto de destino (eje de dirección). La adecuación de las posiciones de cámara a un lado u otro del eje durante toda la secuencia, permitirá que los sujetos/objetos se sitúen con facilidad en relación al otro elemento con el que aparecen vinculados. Es una herencia del teatro, donde el espectador siempre se sitúa a un solo lado de los personajes durante la representación.

**Montaje o montaje sintético/constructivo:** estrategia de edición expresiva por la que la sucesión de planos omite los momentos “puente” que los vinculan (yuxtaposición). Definida originalmente por los soviéticos. También empleada en el periodo clásico para realizar resúmenes temporales o secuencias irreales.

**Montaje alterno:** estrategia o estructura de montaje por la que se reproducen sucesivamente dos o más situaciones que en la realidad fílmica ocurren a simultáneo. Las situaciones presentadas suelen terminar confluyendo.

**Montaje analítico:** sistema de montaje definido en el periodo clásico norteamericano en el que la fragmentación fílmica busca reproducir las situaciones de modo naturalista o enfatizar sus momentos más dramáticos. El montaje cumple las normas de continuidad. En inglés se distingue del *montage* mediante la denominación *editing*.

**Montaje paralelo:** estrategia o estructura de montaje por la que se reproducen sucesivamente dos o mas situaciones que en la realidad fílmica no ocurren a simultáneo o no terminan confluyendo. El motivo de su empleo es la vinculación de las situaciones a un tema común.

**MTV editing:** sistema de montaje por el que se privilegia la visibilidad de la fragmentación, el ritmo y la sincronía con el acompañamiento musical. Busca la sensación más que la articulación verosímil de una historia. Sistema influido por el montaje del videoclip.

**Narratario:** El receptor del mensaje dentro de una obra narrativa. Su lectura de la historia suele coincidir con la que se propone al espectador real.

**PA o plano americano:** Tamaño de cuadro que presenta la figura humana de cadera a cabeza.

**Panorámica:** movimiento de cámara de seguimiento horizontal o vertical. Se obtiene porque la cámara puede girar sobre su eje, no se desliza.

**PD o plano detalle:** Tamaño de cuadro que toma como referencia las dimensiones de un objeto.

**PDV documental:** visión de la historia desde planos que reproducen el estilo *cinema vérité*. Se asemejan a los que obtendría un reportero de estar inscrito en la diégesis de la ficción representada.

**PDV focalizado:** visión de la historia desde planos cuyas cualidades se afectan por las emociones o razonamientos del personaje que lo focaliza. También puede presentar directamente la visión de un personaje (plano subjetivo) o desde la referencia de éste (semisubjetivo)

**PDV omnisciente:** visión de la historia desde planos que presentan la situación de modo neutro, en tercera persona y con la peculiaridad de ser ubicuo y omnisapiente.

**Perspectiva ¾:** la cámara se sitúa en una ubicación que presenta al personaje ni frontal ni lateralmente.

**Perspectiva lateral:** desde la posición asignada a la cámara se presenta al personaje de perfil.

**PG o plano general:** Cuadro cuya escala toma como referencia la figura humana, y que incluye su altura completa (cabeza-pies).

**Picado:** angulación de cámara superior a la altura del personaje u objeto presentado. Si la angulación es de 90° respecto a la altura del objeto se denomina cenital.

Plano conjunto: Cuadro que por su tamaño incluye a más de un personaje.

Plano-contraplano: Estructura de planificación y montaje en la que se presenta un diálogo o la observación de un objeto por parte de un personaje mediante la repetición de cuadros vinculados por el eje de miradas.

Plano máster: Plano de rodaje que recoge toda la duración de una secuencia. En el montaje sirve de plano de referencia aunque se inserten momentos recogidos mediante otros cuadros. Suele contribuir a la ubicación del espectador.

Plano subjetivo/semisubjetivo: El plano subjetivo es el que presenta la visualización de un personaje. El plano semisubjetivo es el que muestra la visualización de un personaje incluyendo la referencia de su espalda en cuadro.

PM o plano medio: Tamaño de cuadro que muestra la figura humana de cintura (PML-plano medio largo) o desde la mitad del pecho (PMC- Plano medio corto) hasta la cabeza.

PP o primer plano: Tamaño de cuadro que muestra la figura humana de cuello a cabeza.

PPP o primerísimo primer plano: Tamaño de cuadro que particulariza en el rostro (o parte de él) de un personaje.

Pulso dramático: cada uno de los bloques o fases de la acción que presenta una secuencia mecánica o escena.

Raccord: La concordancia física entre dos planos correlativos (de posición de objetos, de iluminación, de velocidad, etc.)

Rodaje por localizaciones o campos de luz: En una producción se toman los planos en otro orden diferente al que ocuparán en el film. Los rodajes se organizan por localizaciones (todos los planos que transcurran en una misma localización se toman en la misma jornada aunque en la película se encuentren separados en diferentes secuencias) o por campos de luz (una vez iluminada una escena, se toman todos los planos que la recogen y posteriormente se ilumina y se toman los del contracampo). El montaje recompondrá la estructura que estaba previamente diseñada en guión.

Salto adelante/ salto atrás: El montaje dispone de modo sucesivo dos cuadros de diferente tamaño pero de idéntica perspectiva y angulación.

Saturación/desaturación: intensidad del color de una imagen: un color muy saturado tiene un color vivo e intenso, mientras que un color desaturado parece descolorido o gris.

Secuencia dramática: Denominación de la presentación fílmica en la que se agrupan secuencias mecánicas por mantener la unidad de acción y temporal (aunque se rompa la unidad espacial).

Steadicam: Tipo de movimiento de cámara que se aproxima o aleja del objeto del cuadro de modo fluido gracias a que se ancla a un soporte estabilizador.

Teleobjetivo: óptica de cámara de distancia focal larga que permite tomar detalles de una escena pese a encontrarse el objetivo a una gran distancia de ésta. Tiene poca profundidad de campo, lo que supone que la porción enfocada en el cuadro es limitada.

Tempo: Velocidad media a la que transcurre una secuencia. No confundir con el ritmo, éste es la sensación producida por la adecuación o no de la duración específica de los planos (no valor medio) a la velocidad de lectura del espectador.

Timeline de edición: Modo de representación visual de las operaciones de montaje realizadas en una secuencia o film durante su edición no lineal.

Travelling: movimiento de cámara que se aproxima (*in*), se aleja (*out*) o rodea el objeto del cuadro (circular o semicircular). Resulta estable porque la cámara se desplaza mediante unos raíles.

Variación de perspectiva de 30°: Los planos que sean correlativos en una secuencia, se toman con una diferencia de 30° de angulación para ser lo suficientemente diferentes en perspectiva. De no respetarse esta norma, el espectador percibirá las mínimas diferencias de posición de

los elementos de dos cuadros que puedan darse al no haber sido tomados a la vez. La diferencia de 30° entre los mismos garantiza que el espectador considere que dichos “fallos” de continuidad sean debidos a la modificación de su perspectiva de visión.

Velocidad de paso: La velocidad a la que se toma o reproduce el metraje. La reproducción se realiza a 24 fotogramas por segundo. Si en el momento de la toma (o a *posteriori*) se altera la velocidad de paso a la que se toman los fotogramas, al reproducirse a velocidad normal se obtiene un ralentizado o acelerado.

Yuxtaposición: estrategia o estructura de montaje propia del sistema de *montage* por la que se eliminan los planos “puente” que vinculan dos imágenes, o en las que éstas no guardan relación física entre sí y se presentan correlativamente por su relación con una misma idea.

Zoom: El movimiento del zoom se realiza con las cámaras que tienen objetivos de focal variable. Permite hacer que los objetos se acerquen (*zoom in*) o se alejen (*zoom out*) sin desplazar la cámara.











Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Ciencias de la Información

Departamento Comunicación Audiovisual y Publicidad II

## **UN MODELO DE ANÁLISIS DIALÉCTICO DEL MONTAJE**

### **EL CASO PRÁCTICO DEL CINE BÉLICO NORTEAMERICANO CONTEMPORÁNEO**

#### **SALVAR AL SOLDADO RYAN Y BLACK HAWK DERRIBADO**

#### **TOMO 2 ANEXO**

Laura Fernández Ramírez

Tesis doctoral dirigida por:  
Dr. Julio Montero Díaz  
Dr. Francisco García García

Madrid, 1 de marzo de 2014





# **ÍNDICE**

<b>1. Salvar al soldado Ryan .....</b>	<b>1</b>
1.1. Macroanálisis dialéctico .....	3
1.2. Tablas de análisis cuantitativo (macroanálisis) .....	51
1.3. Microanálisis dialéctico. Secuencia 2: Desembarco en la playa de Omaha .....	53
1.4. Tablas de análisis cuantitativo (microanálisis) .....	105
<b>2. Black Hawk derribado .....</b>	<b>107</b>
2.1. Macroanálisis dialéctico .....	109
2.2. Tablas de análisis cuantitativo (macroanálisis) .....	199
2.3. Microanálisis dialéctico. Secuencias 30-44: Operación Irene.....	201
2.4. Tablas de análisis cuantitativo (microanálisis) .....	267
<b>3. Leyenda de símbolos .....</b>	<b>269</b>



**saving** private ryan



## I.1. MACROANÁLISIS DIALECTICO

# saving private ryan

### Sec. 1. Un anciano se emociona al ver una tumba



0:00:50 – 0:04:11

Una melodía militar<sup>1</sup> (de vientos-metal) coincide con la entrada por encadenado del título de film (suave inicio del relato). Un fundido a negro presenta el PD de una bandera norteamericana vista a contraluz. Progresivamente el sonido del viento agitándola suprime la música y comienza una frase musical que genera expectación. Esta melodía acompañará toda la secuencia.

Una panorámica vertical presenta los pies y la espalda de un anciano que pasea por un camino. Se trata del plano subjetivo de su familia que se encuentra tras él y que se presenta cohesionada en un plano conjunto. Un salto adelante particulariza en el hombre del grupo que toma una foto del anciano de espaldas. Este detalle transmite la importancia del momento para la familia. Desde un plano semisubjetivo tomado desde detrás de ésta se aprecia la captura del momento y el enfado de la esposa del hombre que le reprocha su acción. El PDV del espectador se sitúa en el lugar de la familia, que expectante sigue al anciano.

Un largo plano de grúa combinado con *travelling in* desciende y se aproxima para ver al anciano salir del camino. Termina en un plano prácticamente frontal del hombre que favorece la empatía con él (se ha ocultado su rostro hasta este momento). Se introducen dos planos subjetivos del anciano (mira la bandera norteamericana y la francesa), lo cual influye en el proceso de identificación con él. El sonido de las banderas ondeando se escucha sobre la música (anteriormente no se había escuchado ningún otro efecto de sonido aparte del ondear de la bandera inicial). Se recupera el plano frontal del anciano para acompañar en *travelling out* su desplazamiento. Un salto atrás lo muestra avanzando sobre el césped (se desconoce su destino generando expectación). Una cruz de una tumba cruza el plano en primer término permitiendo que se reconozca dónde se encuentran (en un cementerio). Durante dos minutos de la secuencia se ha ocultado la localización de la misma generando expectación. El *travelling* lateral en PG (el más largo de la secuencia) presenta también tumbas con una estrella de David. El lento *travelling* lateral realiza un movimiento de grúa ascendente para mostrar el gran número de tumbas del cementerio y la imagen de un veterano que se encuentra junto a ellas (se identifica el cementerio como uno militar).

Un nuevo *travelling* (esta vez presenta al anciano contrapicado) acompaña el descenso del hombre, que emocionado ante una tumba, cae al suelo. Dos insertos tomados a ras de suelo presentan las cruces de las tumbas de un modo que recuerda a los soldados en formación. Un tercero permite leer que varios de ellos fallecieron en 1944: se trata de un cementerio norteamericano de la Segunda Guerra Mundial en tierras francesas (en la región de Normandía, presumiblemente). Estos insertos pertenecen a un PDV omnisciente ya que no se corresponde con el PDV de ninguno de los personajes. Finalmente un *travelling in* frontal se aproxima al anciano. Progresivamente el sonido de unas olas hace su aparición. El *travelling in* finaliza en el PD de los ojos del anciano (su ojo derecho presenta una "perla" provocada por el destello del sol que coincide con su ojo -da a entender que recuerda algo que vio-).

---

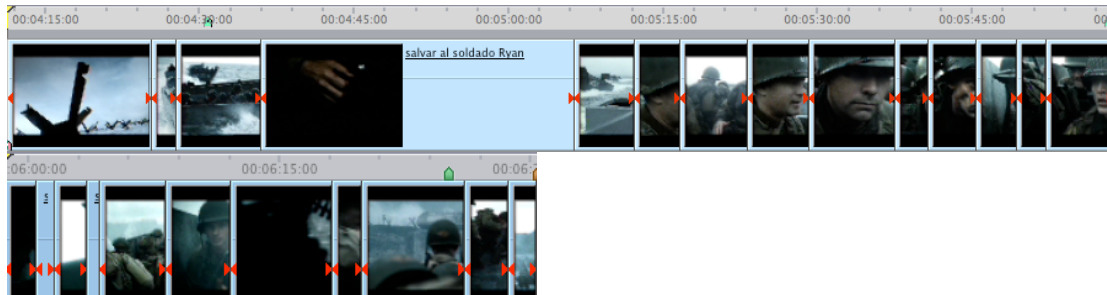
<sup>1</sup> "Revisiting Normandy"

Esta secuencia ha mantenido la expectación del espectador aportándole poco a poco la información necesaria para poder comprender la trascendencia del momento para el personaje principal. El montaje fragmentado ha ubicado el PDV del espectador con la perspectiva de la familia (lo acompaña) y después lo ha identificado con el del anciano mediante planos de larga duración permitiendo la empatía con él (mediante dos planos subjetivos y varios planos de seguimiento del mismo y un par de planos frontales tomados con *travelling in*). El sonido directo no tiene presencia salvo por el de las banderas ondeando. La música guía la interpretación emocional del film: honra a los veteranos fallecidos en 1944 (desembarco de Normandía). Pese a que se recurre a la focalización de la familia y del anciano, la narración es fundamentalmente omnisciente. Las cruces adquieren un gran protagonismo por su aparición en primer término y los tres insertos que se presentan en la secuencia. Finalmente un *travelling in* y el sonido de unas olas introducen el flashback del anciano.

## Sec. 2. Desembarco en la playa de Omaha (inicio de flashback)

0:04:11 – 0:27:16

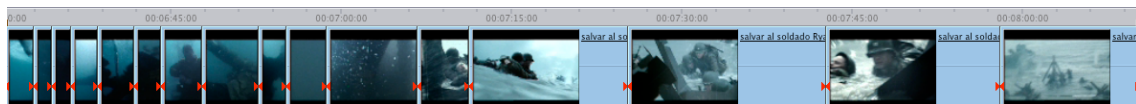
Esta larga secuencia se divide en bloques en función de la fase de la operación y el diferente planteamiento estilístico de cada uno.



2.A.- Un largo plano en panorámica descendente se inicia con sincronía a un golpe más fuerte del oleaje contra la orilla (suprime la música anterior de golpe). El horizonte está desnivelado y la tonalidad es azulada y desaturada. Presenta en formación diagonal los obstáculos antibarcasas de la Segunda Guerra Mundial (la composición es similar a la de los PD de las cruces del cementerio). Un rótulo aparece con el final del movimiento identificando la fecha (6 de junio de 1944) y la ubicación (la playa de Omaha en Normandía). La tonalidad es azulada. Un plano picado marcado por una diagonal presenta una barcaza que se enfrenta a un fuerte oleaje (de nuevo el sonido de las olas lo introduce). Un salto a una perspectiva lateral y levemente picado particulariza en los tripulantes de una de las barcazas (el PDV parece tomado desde otra barcaza). La narración ha abandonado el tono omnisciente para pasar a ser documental ya que el movimiento de la barcaza afecta al PDV de la cámara. Un corte pasa al interior de una de ellas. Está muy contrastado y lo único que se aprecia es el PD de una mano temblorosa. Se realiza una panorámica vertical (similar a la presentación del anciano en la secuencia anterior) que finaliza en el plano frontal del personaje que baja la cabeza (ocultando su rostro) para finalmente levantarlo y apreciarse que se trata del popular actor Tom Hanks (el capitán Miller). El hecho de ocultar su rostro (del mismo modo que con el anciano) y el tipo de planos empleados parece indicar que se trata del anciano cuando era joven. El plano, el más largo de la escena, continuará la presentación del resto de tripulantes mediante un retroceso en *steadicam*. Se aprecia al lado de Miller a Horvath, que se introduce tabaco de mascar en la boca, y a otros soldados. Se produce un fuerte contraste, ya que ante la calma de Horvath, ellos vomitan frente a cámara por el miedo o el efecto del fuerte oleaje. Un PM frontal presenta al conductor de la barcaza indicando que quedan 30 segundos para el desembarco, puntuando el fragmento.

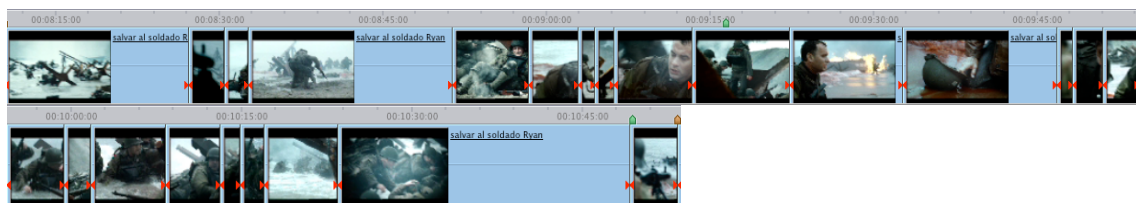
Un PP lateral de Miller interrumpe el texto del conductor. Este hecho y el que comience a dar órdenes indica que se trata del líder del pelotón. El movimiento del plano (acorde al de la barcaza) y la mayor fragmentación de este bloque adecúan los planos al estado emocional de Miller (nervioso). Un plano frontal de Horvath (el agua salpica hacia cámara) lo presenta

también dando órdenes (es el segundo al mando). Al finalizar las órdenes de Miller el PDV documental presenta en PC varios insertos de los soldados expectantes. Otros dos muestran las operaciones de apertura de la barcaza (son muy breves, aceleran mucho el ritmo). Sobre un inserto tomado con un PDV muy bajo de la apertura de la barcaza desde su exterior (documental, en el suceso real las barcasas llevaban adosadas cámaras para apreciar esto) se escucha “¡cuidado con los embudos de mortero!” (se advierte de lo que va a suceder a continuación). Este plano aparece velado por la luz blanca del cielo que “come” los contornos de los personajes que resultan abatidos. Otro corte presenta el disparo a otro personaje. Desde el fondo de la barcaza se aprecia cómo los soldados resultan abatidos (se ve desde su espalda) y la sangre mancha la óptica de la cámara. Éste es el primer momento en el que el espectador percibe que hay un PDV que no responde a la focalización del personaje: el del “operador cinematográfico”. Este PDV también es histórico, ya que lo emplearon los operadores de John Ford para tomar imágenes del desembarco. Mediante otro plano se aprecia cómo el resto de soldados caen abatidos desde el frente. Un inserto tomado mediante cámara en mano en desplazamiento lateral muestra cómo desde la posición del enemigo los soldados norteamericanos son una “presa fácil” (sólo se aprecia la silueta de los alemanes, a los que se muestra de espaldas y con referencia de la ametralladora). Un PC muy contrapicado y manchado de sangre muestra a Miller ordenando que salten por la borda (se recupera el PDV del “operador”). El PDV también salta, y debido a su entrada en el agua se produce un fundido a negro diegético. Se presenta un nuevo salto al agua desde el otro lado de la barcaza seguido de otro fundido diegético (más breve).



2.B.- La narración yuxtapone PM de los soldados hundiéndose. El tratamiento sonoro es realista (se escucha como lo haríamos bajo el agua) pero produce un efecto expresivo por no escucharse los impactos de las balas o los gritos ahogados de los soldados. La duración de los planos es progresivamente más larga conforme se aprecia cómo estos se ahogan por el tiempo que llevan sumergidos (el peso del equipamiento les hunde). Algunos disparos hieren a dos soldados apreciándose muy saturado el rojo de su sangre (contrasta con el tono azul predominante). El agua tampoco es un lugar seguro.

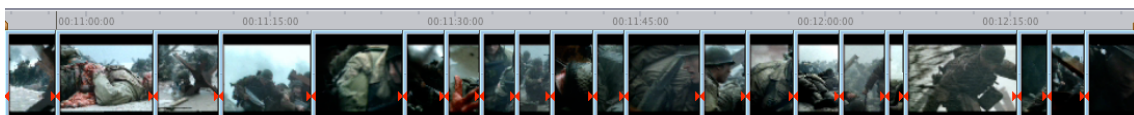
Dos planos breves muestran los pies de un soldado que logran ascender hacia la superficie. Dos cortes presentan cómo la cámara sumergida muestra los pies de unos soldados que logran avanzar hacia la orilla y el PDV del “operador” sale del agua en dos ocasiones viéndolos avanzar. Los disparos hacia cámara se suceden. Se inserta un plano de un cadáver en la orilla y un largo plano lateral con el horizonte desnivelado muestra mediante un desplazamiento en cámara en mano (que se sumerge en una ocasión para apreciar el paso de una bala en primer término muy cerca de cámara). En él, por fin se recupera la imagen de Miller, y el espectador aprecia que ha logrado sobrevivir. Un plano frontal desde la orilla confirma esta cuestión. Arrastra a un soldado que al llegar a la orilla es alcanzado por un disparo. Muchos hacen saltar el agua frente a cámara. Los soldados y Miller comienzan a avanzar a pie por la orilla vistos desde un PDV muy bajo protegido por los obstáculos metálicos. Un nuevo inserto del PDV semisubjetivo del enemigo (alemanes) presenta la vulnerabilidad de los soldados norteamericanos y puntúa la escena.



2.C.- La narración recupera su posición lateral en la orilla y se aprecia un cambio en la tonalidad fotográfica (el contraste es mayor y el blanco del cielo y las olas “come” los contornos de los soldados). Otro inserto más breve del PDV del enemigo permite que se pase a un PA de Miller buscando refugio en la orilla. Una fuerte explosión hace que caiga al agua. Se inserta una

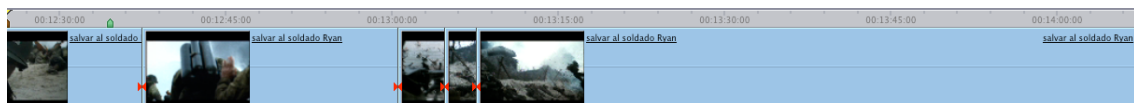


explosión que hace volar por los aires a otro soldado arrancándole una pierna. Un sonido extradiegético (parece un redoble metálico que recuerda a los disparos de un ametralladora) puntúa la reaparición de Miller y el PDV documental se aproxima a él frontalmente (está un poco “lavada” la imagen). Hace su aparición un sonido “fantasmagórico” que gana presencia al sonido directo suprimiéndolo. Ahora el PDV es focalizado por el estado emocional de Miller. Se inserta un plano levemente ralentizado de un soldado llorando (PDV subjetivo de Miller). Un plano frontal de Miller (ralentizado, como todos estos planos) lo muestra dirigiendo su mirada hacia otro lado. Un soldado con un lanzallamas es alcanzado por un disparo y el combustible hace que estalle. Un salto atrás magnifica el fuego que lo engulle (otro sonido fantasmagórico hace su aparición subrayando el dramatismo). Un PMC en perspectiva  $\frac{3}{4}$  muestra a Miller que se empapa de sangre y dirige su mirada hacia otro lado. Un plano desde su PDV muestra a un soldado buscando algo (su brazo). Un plano lateral de Miller lo presenta en primer término frente a una barcaza ardiendo y otros soldados quemándose. Parece estar recobrando la consciencia. La composición del plano hace coincidir el fuego de la barcaza con la cabeza de Miller, lo que da a entender simbólicamente su estado emocional. En continuidad se muestra un PD de cómo recoge su casco de un mar bañado de sangre. Se lo pone y mira prácticamente a cámara. La sangre que cae sobre él da a entender simbólicamente su sentimiento de culpa ya que “está bañado en sangre”. Un PP frontal de un soldado hablándole (con una tonalidad verdosa y tomado con teleobjetivo) muestra su vocalización (pero no se escucha lo que le dice). Sobre el PP frontal de Miller el sonido fantasmagórico realiza un *glissando* ascendente para finalizar con el sonido de una fuerte ola que da entrada en PM del soldado que le hablaba (al que ahora sí se escucha). La ola funciona como una cortinilla diegética que devuelve el sonido diegético a la secuencia. El soldado repite “¡digo que qué coño hacemos ahora, señor!”. Un PM más lejano de Miller permite que escuchemos por primera vez el nombre del personaje de Tom Hanks. Es la voz de Horvath que le llama la atención. Por fin Miller da la orden “¡Sargento Horvath, saque a sus hombres de la playa!”. El agua moja la óptica de la cámara debido a las explosiones. Desde que Miller ha recuperado la consciencia el ritmo es mucho más rápido ya que los planos se han reducido mucho en duración y se presentan numerosos cortes de los soldados preguntando qué hacer. Un travelling lateral en cámara en mano los muestra avanzando. Un salto adelante tomado con teleobjetivo muestra a Miller dando la orden de avanzar hacia el dique. Este plano es muy largo ya que en él Miller indica a sus hombres que salgan de la playa porque “si os quedáis aquí, es para morir”, ha recuperado su determinación inicial. De nuevo un inserto tomado desde la posición alemana puntúa el final del fragmento. Es idéntico al que cerró la primera escena, los norteamericanos continúan siendo vulnerables en la orilla (como decía Miller).



2.D.- Un *travelling* lateral (limpio, sin la presencia de elementos en primer término desenfocados como venía siendo habitual) acompaña el desplazamiento de Miller a través de los obstáculos. Se inserta el plano de un soldado con las tripas por fuera agonizando y llamando a su “mamá”. Miller pasa a su lado y no le socorre. La continuidad de su movimiento permite el paso a un PG picado de su avance por la orilla. La cámara tiembla por el efecto de los disparos. Lateralmente se aprecia su diálogo con otro soldado que lleva una máquina de escribir. Miller le indica que suelte “esa chorrada” y que coja un arma y le sigan. En el mismo plano se aprecia la muerte de otro soldado frente a ellos. Un salto atrás muestra su determinación de avanzar. Se inserta un PP de un soldado herido gritando. Un PP tomado con teleobjetivo sigue a Miller mientras trata de avanzar hacia él. Un salto atrás muestra cómo le llama. Un plano con el horizonte desnivelado muestra un cadáver en primer término y a Miller aproximándose a gatas. El ritmo es rapidísimo desde que Miller ha escuchado los gritos de su compañero. Miller llama en PP a un médico para que le atienda. Resulta significativo que con los anteriores soldados no se haya detenido a socorrerles, pero con éste, un compañero suyo, sí que lo haga. Otro soldado le ordena irse porque han de volar el obstáculo tras el que se protegen. Hace su entrada un sonido extradiegético que se asemeja a las hélices de un helicóptero tratadas con reverberación, y en plano lateral se sigue en cámara en mano a Miller

arrastrando a su compañero. El plano está ralentizado y numerosos hombres caen muertos en primer término. En un plano frontal se aprecia a Miller llamando a un médico. Un soldado cruza en primer término produciendo una cortinilla diegética y se pasa a un plano lateral que presenta una “estela” blanca que proviene del suelo donde se ubica su compañero. Un explosión tiene lugar en ese mismo punto y hace volar a su compañero por los aires frontalmente a cámara. Un corte particulariza en la tierra que cae sobre Miller (ralentizado). Reaparece el sonido fantasmagórico que suprime el sonido directo. Un corte muestra a Miller en velocidad normal arrastrando a su compañero y la cámara realiza un movimiento en panorámica que muestra cómo a su amigo le han sido arrancadas las piernas. Un PG recupera el sonido directo y muestra cómo Miller cae al suelo (por el peso muerto de su compañero) y mediante un PP frontal se aprecia cómo comprende que su esfuerzo por buscar un médico ha sido en vano. Una vez se levanta el plano da comienzo al siguiente bloque aunque no se cambie de imagen (esto acelera el ritmo estructural de la secuencia).

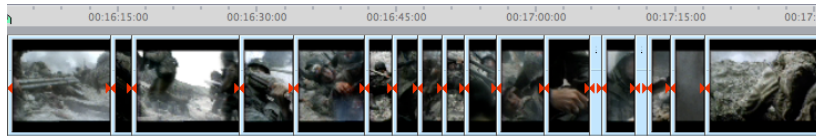


2.E.- El PDV documental sigue a Miller por la playa (a él se unen otros hombres). Se corta a su plano subjetivo mientras avanza (se aprecia que es su PDV por el sonido de su respiración y sus gritos diciendo “¡vamos, vamos!”). La cámara realiza barridos hacia los heridos que se encuentran en el suelo, pero Miller, como en la escena anterior, sigue avanzando sin socorrerlos. Se inserta el plano desde el PDV del bando alemán (apenas se aprecian ya soldados con vida en la orilla, sigue siendo el mismo cuadro que se ha empleado anteriormente) y se pasa a un breve PG tomado desde el suelo de unos pies que se aproximan a una duna y un soldado que salta escapando a una explosión. En otro corte (bastante similar al plano anterior pero no a ras de suelo) la cámara (con la lente sucia de barro) se aproxima a Miller que se protege con la duna de los disparos. El plano presenta una gran duración y en él pide en PC frontal a otro soldado que emplee la radio para comunicar el fracaso de la operación. La larga duración del plano permite que se presente su diálogo con Horvath y otros soldados que están en la misma posición. Son los únicos que han llegado. Cuando quiere volver a hablar con el soldado encargado de las comunicaciones gira su cuerpo y comprueba cómo un disparo le ha borrado la cara. Aparta el cadáver y coge la radio (desde el PDV del espectador se aprecia cómo dos disparos la han roto, esto se sabe antes que el personaje). Miller enfadado arroja la radio con rabia.

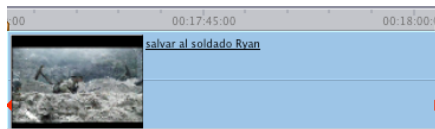


2.F.- Este fragmento comienza con la llegada en PG de un grupo de soldados a la duna visto de lateral. Un salto adelante justificado por el salto de uno de los soldados particulariza en él y muestra cómo se protege en la duna junto a Horvath. El resto de soldados también aterrizan allí. Se presentan (Reiben, Mellish y Caparzo). Explican que otro soldado está siendo atendido por Wade. Un salto de eje presenta el PP del cuerpo del soldado que mencionan (bañado por luz blanca y con la mano temblorosa). La cámara panea hacia el médico que lo atiende, es Wade. La arena cae sobre la lente de la cámara debido a los impactos de las explosiones circundantes. Mediante montaje alterno (y de vuelta al eje original) se muestra a Miller exigiendo a su patrulla que llamen la atención del médico. Con los gritos de los soldados llamando a Wade se pasa a un PG tomado con *travelling lateral* y que presenta la óptica manchada de sangre: muestra cómo disparan al batallón de médicos y subraya que en esa posición son vulnerables. En un plano cenital se aprecia cómo uno de los disparos da al herido en el casco y Wade arroja las vendas con rabia. En un PP lateral se aprecia como Wade increpa al enemigo y pide desesperado que les den la oportunidad de ayudar a sus compañeros. Mellish lo arrastra hacia la duna (esto se aprecia desde un PDV muy bajo y con el horizonte desnivelado). Manteniendo el eje de la escena de Wade los personajes entran en

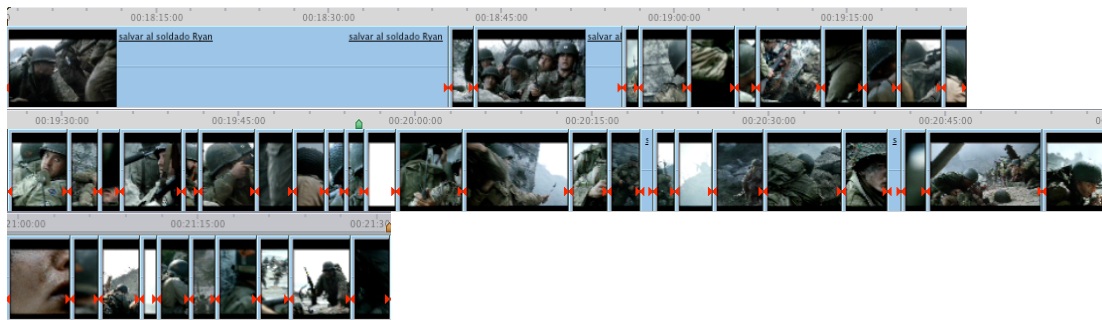
cuadro en la posición de la duna. La cámara avanza hacia Horvath y Miller, mientras el “operador” se protege con la duna). Estos tratan de orientarse. Un corte presenta en PML y con una iluminación mucho más contrastada a Miller sacando su arma de una bolsa de plástico que la protegía del agua. En el plano anterior Horvath ordena que saquen las armas de la arena. En otro corte se aprecian explosiones y cómo los soldados arrancan las armas de los brazos de sus compañeros muertos (en primer término). El tratamiento fotográfico de este plano vuelve a ser diferente, y de nuevo se aprecian estelas que surgen de la posición de los soldados heridos a los que se está dejando desprotegidos. En un plano frontal Miller ordena que se traigan las pértigas explosivas. El ritmo de este fragmento es lento, ya que los personajes se encuentran a cubierto y en una posición segura (en los planos de Wade es más rápido, debido a su tensión emocional).



2.G.- Un plano documental sigue el trayecto de las pértigas en paralelo a la duna. Una estela blanca emerge del suelo (donde se encuentran los cadáveres). El plano finaliza en Miller que da órdenes. La estela blanca coincide con el lugar que ocupa en la imagen. Lo mismo ocurre con el plano de Horvath y el de Jackson (que se identifica). Reiben también vuelve (y él no presenta estela). Se insiste en la estela en el plano de Miller, y de nuevo en uno frontal (con acercamiento) de Jackson. Lo mismo (todavía más marcado) ocurre en el plano frontal en el que se aprecia como Wade cura a un soldado malherido (la estela coincide con la posición de éste que está totalmente bañado en luz). Las estelas, al coincidir con los personajes que morirán al final de la película, con los heridos o con los cadáveres, simboliza el alma que escapa de los caídos, o anticipa el destino de algunos de los protagonistas. El plano se aproxima al herido de forma que se aprecia con mucho detalle la herida y la sangre. El ritmo es rápido debido a la poca duración de los planos. Se realiza el inserto de un soldado que en PC recibe un tiro en el casco. Se da un salto atrás en el que se aprecia cómo mira sorprendido el casco mientras se lo quita. Se escucha a Caparzo diciendo “¡qué potra!” para seguidamente apreciarse cómo un disparo alcanza al soldado en la cabeza. Se alterna entre la posición de las pértigas cargándose y la situación de Wade en PC (bañado en luz por la estela que proviene del suelo). Se suceden planos de Miller y Horvath (bañados por la estela) y la cámara se pone a cubierto por la próxima detonación de la pértiga. Wade cubre al herido y se da la explosión en un PG (la explosión se aprecia frontalmente y la imagen atiende al ascenso del polvo). Desde la espalda de Horvath, la cámara le sigue ascendiendo por la duna hasta que dice “¡esto marcha, por la trinchera, al otro lado de la brecha!”. Los soldados ascienden la duna en el mismo plano y el PDV les sigue (todo en un plano continuado).



2. H.- Se resuelve este bloque en plano secuencia. La fragmentación del episodio es cada vez menor (la situación es más calmada una vez superada la playa). La narración de la misión se detiene en Wade y otro médico evaluando a los heridos (tras una explosión frontal en último término). El *travelling* lateral presenta, mediante una aproximación, las manos de Wade inyectando morfina en un soldado y sigue su trayecto en paralelo a la duna. Wade mira a veces frontalmente a cámara.



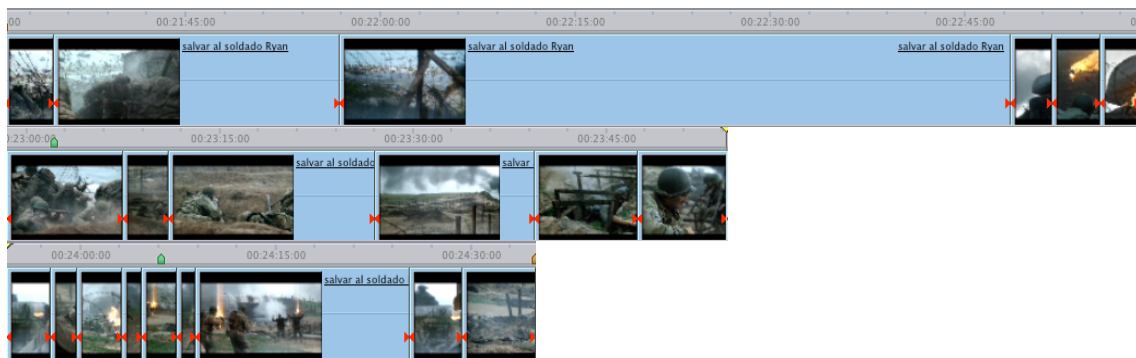
2.1.- La secuencia devuelve la atención al batallón de Miller que asciende hacia los bunkers alemanes. El PDV documental los sigue con dificultad y se oculta con ellos tras un bloque de hormigón. Miller se asoma y el PDV queda al descubierto. un tiro se aproxima frontalmente a cámara. Se da una explosión y el PDV documental vuelve a ocultarse tras el bloque de hormigón. Mediante un PDV subjetivo de Miller se aprecia que ha ingeniado un artilugio que permite ver la posición alemana pegando un espejo con un chicle a una bayoneta. Un PM frontal muestra su explicación del nuevo plan de acción (el cuadro tiembla, continúa siendo un PDV documental). Los planos, exceptuando el inserto del espejo, son los más largos del fragmento. Una vez los soldados se ponen en movimiento se suceden cortes más rápidos y que aprovechan el paso de los soldados como cortinillas diegéticas. Se aprecian los disparos de los soldados que cubren el avance de sus compañeros desde su espalda. Un plano de Miller y Horvath vuelve a presentar un mayor contraste que el resto. Los pies de los soldados pasan por delante del PP de Miller (sabe que los está mandando a una muerte segura). Se inserta un PC de Mellish disparando y el cuadro se desplaza mediante un barrido a Caparzo. De nuevo se muestra el PC de Miller mirando por el espejo. Horvath entra en cuadro, y tras un inserto desde la espalda de un soldado disparando, Horvath confirma la interpretación del plano de pies pasando por delante del rostro de Miller “los mandamos al matadero”. Miller responde frontalmente a cámara “es el único modo de salir de esta cloaca”. Se repite el plano de pies pasando por delante de Miller y Horvath conforme estos apartan la mirada. Horvath se aleja diciendo “te da igual vendarles los ojos” a lo que Miller contesta “¡aquí se viene a morir!”. Sale otro grupo de soldados y se realiza un salto adelante hacia el PP de Miller ya empleado para volver a ver pasar sus pies por delante.

Tras varios insertos de Mellish y Caparzo disparando, se aprecia que Miller vuelve a sacar su espejo y pone mala cara (se entiende que los soldados que acaba de mandar no han sobrevivido). En el mismo PP frontal llama a Jackson. Con la entrada de éste en cuadro se recupera el plano documental del inicio de la secuencia para apreciar cómo ambos personajes miran por el espejo y marcan una nueva estrategia. En la posición donde antes Miller veía pasar los pies de sus hombres, Jackson besa su cruz en un PM frontal (ya lo hizo en la barcaza) y Miller se aleja de ese lugar (posible temor a que la operación tenga el mismo resultado que antes). En un PG Miller se reubica y da la orden para que parta Jackson (que lo hace saliendo de cuadro en el tamaño de plano anterior). Tras recuperarse el PG anterior, la cámara se protege tras un montículo del mismo modo que lo hace Miller. Un plano frontal presenta a los alemanes disparando, y en otro (desde la perspectiva del bando norteamericano) se aprecia a Jackson corriendo y esquivando las balas. Se inserta un plano de Horvath bromeando con Miller para después mostrar en un PC muy aberrado a Jackson apuntando mientras reza una oración. La cámara se aproxima a sus ojos. Un corte pasa a mostrarlo lateralmente y realiza también su aproximación al gatillo. Se escucha un golpe de bombo y dispara. El acierto del tiro se aprecia desde el plano subjetivo de Jackson. La narración inserta un PG con el horizonte desequilibrado en donde se aprecia (y se escucha) a un cura dando la extremaunción a un soldado en la playa. Tras él hay numerosas explosiones. El plano es muy largo. Seguidamente un plano tomado con teleobjetivo muestra a un soldado rezando con un rosario en la playa (también con explosiones tras él). Se realiza un acercamiento hacia él. De nuevo, en la posición de Jackson, se muestra en PD los labios de éste rezando mientras la cámara se aleja recuperando el PP aberrado. La yuxtaposición de planos tiene una continuidad lógica (los rezos) y da a entender la importancia del tiro que va a tener lugar. En esta ocasión el disparo se aprecia en plano semisubjetivo de Miller. Varios planos tomados desde la espalda de los soldados parapetados tras la duna muestran cómo



acribillan el cadáver del soldado alemán caído por el disparo de Jackson. Se realiza un salto adelante sobre éste recibiendo los disparos y se inserta un PP frontal de Miller afectado por la rabia que percibe en ellos (convierte el plano más cerrado de la situación en un semisubjetivo de Miller, traduce su proceso de pensamiento: era innecesario dispararle tantas veces). En PP frontal de Miller se le escucha indicar que por ahí es la salida. En otro PP Horvath sube la duna y un salto atrás lo presenta tirando el tabaco de mascar que se introdujo en la boca al principio del desembarco en el lugar donde antes cruzaban los pies de los soldados por delante de Miller. Dice frontalmente a cámara “esto marcha”. Este salto atrás puntúa la secuencia. Un plano documental sigue a los soldados hacia la cima (del mismo modo que siguió el plano de las pértigas hace dos bloques). De nuevo aparecen las estelas sugiriendo que el suelo está lleno de cadáveres. Actúa como transición.

El momento del disparo de Jackson y la introducción de los planos de la playa ralentizó el ritmo creando expectación. Con el éxito del mismo el ritmo se aceleró y al resolverse la situación el ritmo ha vuelto a relajarse.

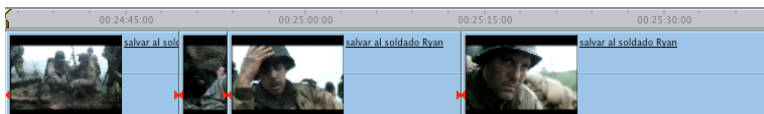


2.J.- Un GPG desde la cima presenta la situación en la playa (barcazas y soldados que avanzan). El plano realiza una panorámica inestable hacia los soldados que llegan a la cima y un salto adelante particulariza en un soldado que es abatido. El plano es largo y el PDV se protege tras los sacos de arena que cruzan horizontalmente el cuadro. Los soldados disparan por delante del tiro de cámara (los vemos desde su espalda). Un plano tomado con perspectiva lateral presenta a los personajes aproximándose al búnker. Realiza su seguimiento desde delante de ellos (presenta estela). Desde su espalda se aprecia como abaten a los soldados alemanes que salen del recinto tras haberse introducido una granada en él. Uno de los protagonistas acciona un lanzagranadas y se pasa a la perspectiva de la playa, desde donde se puede apreciar el incendio del bunker y cómo los soldados alemanes tratan de huir en llamas. Un salto adelante presenta un plano de la espalda de los soldados norteamericanos. La cámara se aproxima a ellos y en PM un soldado se gira hacia cámara y grita “¡no disparéis! ¡que se quemen!”. Un plano con teleobjetivo muestra un plano más corto de los alemanes saltando en llamas al vacío (y sin referencia de la espalda de los soldados norteamericanos). Estos tres planos mantienen un ritmo muy rápido (por subdividir la acción en tres planos tomados desde una perspectiva muy similar) frente a la larga duración del plano en el que se accionó el lanzagranadas. La aceleración del ritmo responde al estado emocional de los soldados de la playa (claramente alterados y rabiosos por la exclamación del soldado a cámara). El plano sin referencia de los soldados alemanes saltando al vacío permite comprender que su exclamación es inapropiada y que no están teniendo un comportamiento honroso sino más bien salvaje.

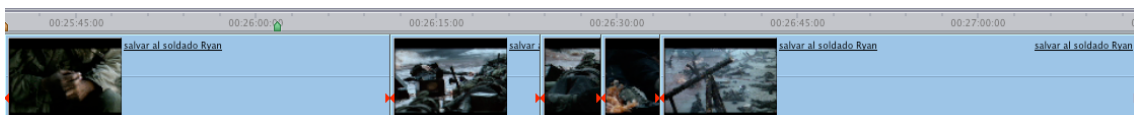
La enunciación vuelve a la cima del montículo donde se recuperan los planos de larga duración dado que la situación es más o menos estable. La cámara realiza panorámicas inestables entre los soldados norteamericanos y los alemanes que se disparan entre sí. Desde la espalda de los soldados norteamericanos se realiza un salto adelante para poderse apreciar cómo se rinde un soldado alemán. Un soldado norteamericano no duda en dispararle. Se levantan otros y los soldados norteamericanos se apresuran a capturarlos. El desplazamiento de otros soldados permite que la cámara cambie su punto de atención realizando una panorámica. Un GPG muestra una explosión y se aprecian no sólo estelas blancas que surgen del suelo, sino otras anaranjadas provocadas por el fuego del bunker. La cámara realiza barridos para seguir el

tiroteo. Los soldados alemanes huyen por las trincheras y los norteamericanos los ajustician desde arriba. La cámara realiza barridos mostrando la cantidad de soldados norteamericanos que se ensañan con los alemanes. Un PM de Horvath tomado con teleobjetivo corta la acción (parece disgustado con lo que está pasando).

Un PP de Miller (con mucha presencia de estela blanca) lo muestra llamando por radio a sus superiores. En un plano lateral con Miller en primer término, se muestra cómo otro suceso capta la atención de la cámara. Unos soldados alemanes salen de un búnker y se rinden ante otros dos soldados norteamericanos. Un plano frontal los presenta aproximándose a cámara diciendo “¡qué has dicho?!” (claramente están fingiendo no entender que se rinden). En un plano subjetivo se aprecia cómo los enemigos con los brazos en alto se rinden ante los americanos. El plano presenta muchas estelas naranjas. Los soldados norteamericanos vuelven a aparecer diciendo a cámara “¿Qué?” y en un PG con ellos en primer término se aprecian nítidamente las estelas naranjas y ajustician a los alemanes sin dudarlo. El plano es largo para provocar desagrado. Las estelas naranjas coinciden en un punto con el cuerpo de uno de los soldados alemanes (por el movimiento de aproximación de la cámara). Los norteamericanos se burlan de los cadáveres, y sobre uno de ellos aparecen estelas blancas. En PP frontal tomado con teleobjetivo se aprecia el desagrado que esta acción ha producido en Miller (que lo ha presenciado todo). Este plano presenta estelas blancas y rojas. Parece que las almas del enemigo se representan con las estelas rojas, y las del bando norteamericano con las blancas. El soldado norteamericano ha matado al enemigo por venganza (de ahí que se marque la presencia de las estelas blancas, representan a sus compañeros caídos), las dos estelas rojas coinciden con las almas de los enemigos que se rendían. Que aparezcan estelas de ambos colores, y tan marcadas, sobre el plano de Miller sugieren su sentimiento de culpa: las almas de diferentes tipos de hombre están en su pensamiento. Un último PG permite que se puntúe el fragmento con la explosión del búnker.



2.K.- En este breve fragmento se emplean planos muy largos para mostrar las reacciones de los soldados a la horrible experiencia que acaban de vivir. En una trinchera Caparzo encuentra una bayoneta de las juventudes hitlerianas que regala a Mellish. Éste entra en cuadro y la cámara particulariza en él mientras dice “ahora cortará el pan del Sabbath”. Contrariamente a su tono sarcástico, se da la vuelta y se sienta frente a cámara a llorar como un niño. Se inserta un PP picado de Caparzo que se entristece al ver la reacción de su amigo, lo cual sugiere que el espectador debe sentir compasión por el personaje que llora. Se recupera el plano frontal de Mellish y se mantiene durante mucho tiempo mientras llora frente a cámara, obligando a la comprensión de su sufrimiento. Su llanto permite la continuidad al PP de Horvath (quien también le está observando) y que aparta la vista. La cámara realiza una panorámica para apreciarse lo que está haciendo (rellena una lata de arena, le pone una tapa y la guarda en una bolsa donde se aprecian otras en las que pone “Italia” y “África” –Horvath es un soldado muy experimentado en el combate-). La cámara realiza un movimiento ascendente hacia el rostro de Horvath (quien ahora se presenta muy contrapicado y frontal, ya que tras conocer su historia militar resulta un héroe). Mira al horizonte manteniendo el plano largo de final.



2.L.- Un PD de las manos temblorosas de Miller repiten su plano de presentación. Un *travelling in* avanza hacia su rostro y al escucharse cómo Horvath le dice “menudo espectáculo” levanta la vista y se inicia la música<sup>2</sup>. El *travelling in* vuelve a aproximarse al rostro de Miller conforme dice “sí, lo es. Qué panorama”. El *travelling in* termina en sus ojos y se introduce el sonido de

<sup>2</sup> “Omaha Beach”

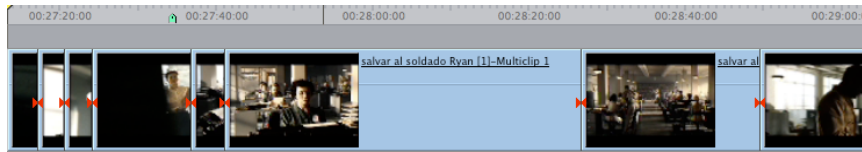
las olas recordando al último plano de la secuencia 1 (parece que se va a salir del flashback y confirma que el anciano es Miller – esto es engañoso, ya que al final de la película se mostrará que el anciano es Ryan-). Un plano tomado en panorámica suave muestran su PDV subjetivo para irse abandonando su focalización a la narración omnisciente clásica. Se suceden planos fijos que muestran los cadáveres que el mar (rojo por la sangre) ha devuelto a la orilla. Tras un PD de los pies de un soldado se inicia un plano de grúa descendente que presenta en GPG el horrible panorama. Particulariza en la mochila de un soldado que se encuentra rodeado por peces muertos. En la mochila pone Ryan, S. El espectador, que reconoce que se trata del nombre de la misión que da nombre al film, da por supuesto que se trata del hombre que los protagonistas habrán de buscar (pensando que su misión será un fracaso por encontrarse éste muerto desde el principio). Favorece el suspense ya que el espectador conoce varios datos que los personajes aún desconocen (la misión que se les encomendará y que “un” Ryan ya está muerto).

Esta larga secuencia se compone de once bloques divididos por las fases de la misión de los protagonistas (tomar la playa de Omaha). Cada uno presenta características estilísticas diferentes. Se inicia mediante dos planos presentados mediante la narración omnisciente clásica y termina del mismo modo. La narración combina el PDV documental y el focalizado. Los planos tomados desde el PDV documental se asemejan a los que hubiera obtenido un reportero de guerra (se sigue la acción del capitán Miller a lo largo de la misma mediante planos tomados en cámara en mano, con presencia de primeros términos desenfocados, la cámara se cubre con los disparos y en los que la lente a menudo presenta manchas de sangre, barro o se moja por efecto del agua). Los fragmentos focalizados recurren a planos de reacción de los personajes que se toman frontalmente y que presentan su reflexión sobre lo que están viendo mediante planos tomados con teleobjetivo (actuando como narratarios focalizadores del relato). También se incluyen los planos subjetivos o semisubjetivos de Miller. El estado de ánimo del capitán focaliza algunos fragmentos (mostrándose estos ralentizados o sustituyéndose el sonido realista por uno subjetivo).

Una vez se ha superado la posición más vulnerable para los soldados el ritmo se relaja presentando una fragmentación menor de la secuencia en planos y recurriéndose en un mayor número de ocasiones a planos muy largos que recogen situaciones prácticamente enteras. Se yuxtaponen bloques con un ritmo muy rápido con otros que cuentan con pocos planos y muy largos. Se dosifica la tensión. Por lo general se yuxtaponen planos con diferentes cualidades expresivas que mantienen la continuidad entre sí por el movimiento y el eje de dirección o miradas, pero presentándose numerosas colisiones en las características pictóricas, sonoras o de duración de los planos. En muy pocas ocasiones se recurre al montaje alterno, ya que el protagonismo de Miller es prácticamente absoluto. Los personajes son desconocidos para el espectador pero la secuencia obtiene inmediatamente su compromiso emocional con ellos aunque sus nombres o su presentación se presenten de modo tardío. Se introduce una crítica a la locura y la barbarie que provoca la guerra en los soldados (la crítica se da a través de Miller). También Horvath critica que sea necesario sacrificar a sabiendas numerosos soldados. Miller acusa emocionalmente las decisiones que ha de tomar en este sentido. Los saltos adelante o atrás comentan y valoran especialmente algunos momentos.

La secuencia no tiene música salvo al final, subrayando su estilo documental. Se repite el plano final del anciano para identificar a Miller con éste (aunque en realidad no se trate de él). Se puede interpretar como que las experiencias de Miller, aunque esté muerto, viven a través de Ryan (que es en realidad el anciano). La fotografía manifiesta en algunas ocasiones una finalidad expresiva, alterando el contraste de algunos fragmentos (como si fueran estampas del suceso real) y estelas blancas que surgen del suelo (donde se encuentran los cadáveres). Estas estelas blancas podrían simbolizar el alma que se escapa de los soldados norteamericanos caídos. Resulta llamativo que en uno de los fragmentos la estela aparezca sobre la imagen de Miller, Horvath, Caparzo y Wade y que no lo haga sobre el plano de Reiben. Al final de la película todos, salvo este personaje, acabarán muertos. En el caso de los soldados alemanes la estela es roja, y también se hace coincidir con el cadáver de uno de ellos. Por lo general la secuencia presenta una imagen muy desaturada y azulada (recordando a las tomadas en el campo de batalla en la realidad).

Sec. 3. Oficina militar EE.UU. Muchas mujeres redactan las cartas de pésame a las familias de las víctimas. Una encuentra algo que le preocupa y se lo enseña a un superior.



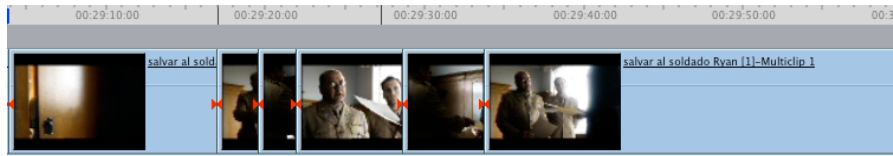
00:27:16 - 00:29:03

La música del final de la anterior secuencia cabalga sobre ésta y se mantiene. Un PP de una mujer con una tonalidad mucho más cálida que la de la secuencia anterior la presenta mirando de reojo (parece que mira o evoca el combate). Aparta la mirada. Otro plano similar presenta a otra mujer del mismo modo, pero en este caso se aprecia que está tecleando. Se repite esta presentación con una tercera, pero en este caso el sonido directo de las máquinas de escribir aparece progresivamente. Un *travelling lateral* presenta, con el horizonte desnivelado a muchas mujeres tecleando en máquinas de escribir. El cielo que se aprecia por la ventana es igual de blanco que en la secuencia anterior (aunque es más luminoso debido al mayor contraste de la imagen). Parece evocar que tienen el combate en mente. Se yuxtaponen una serie de voces en *off* masculinas que leen los encabezamientos de las cartas que están escribiendo. El plano se detiene en las manos de una mujer que teclea en primer término. Un corte particulariza en una de las mujeres que deja una carta terminada en una pila. Son cartas de condolencia. Un plano prácticamente frontal presenta a varias mujeres que se afanan en su labor en diferentes términos de la imagen. La que se encuentra en la fila central rebusca preocupada entre sus cartas. Un *travelling lateral* sigue su desplazamiento hacia otra mesa. Compara entre tres cartas. El plano es el más largo del fragmento y crea una gran expectación ya que se desconoce qué es lo que ha llamado su atención. Un plano con una gran presencia de la línea de fuga central la presenta avanzando frontalmente hacia cámara y sigue su entrada en un despacho. Las voces en *off* desaparecen y la expectación continúa, ya que una pared acristalada impide que se escuche lo que comentan ella y el oficial al mando. Aprovechándose la salida del oficial del despacho y la cortinilla diegética que produce el dintel de la puerta se realiza un salto adelante para enfatizar la preocupación del hombre. La cámara realiza una panorámica que los sigue hacia otro despacho y se repite el mismo esquema (no se puede escuchar lo que se comenta en su interior). Una mujer se levanta en primer término preocupada por lo que ocurre en el interior (subrayando la expectación).

Esta secuencia mantiene un ritmo lento que favorece la expectación. La música y los planos iniciales relacionan su contenido con lo que se acaba de presenciar en la secuencia anterior. La yuxtaposición de voces masculinas produce una colisión (son mujeres las que escriben las cartas, pero lo hacen en nombre de hombres y lo que se escucha es lo que evocarán las familias al leerlas). Es un homenaje a la sacrificada y desinteresada labor de las mujeres que se incorporaron al mundo laboral masculino en ausencia de hombres que pudieran hacerlo por estar en el frente. La yuxtaposición de voces y el número de mujeres que se aprecian trabajando dan a entender que ha habido numerosas pérdidas. Los *travellings* laterales, las panorámicas finales y no poder escuchar lo que ocurre en el interior de los despachos tienen como finalidad provocar expectación en el público.



Sec. 4. Un superior informa a un coronel de que la madre de Ryan recibirá tres telegramas de pésame por la muerte de tres de sus hijos. Queda uno vivo que esta en paradero desconocido en Normandía

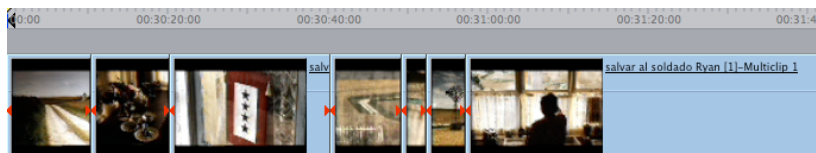


0:29:03 – 0:29:59

La música del final de la secuencia 2 se mantiene, pero se modifica su melodía al interpretarse con metales (más propios del contexto militar). Una panorámica describe la entrada del superior que recibió en último lugar las cartas encontradas por la secretaria. Con él va el primer hombre que quedó sorprendido por ellas. La panorámica termina con un plano conjunto del superior y el coronel. Éste escucha lo que se le comunica no prestando especial atención. Es significativo que la luz que inunda la habitación “coma” los contornos de los personajes del mismo modo que lo hacía en algunos momentos del desembarco. Sugiere la presencia que esta acción bélica tiene en la secuencia. El plano termina con la entrega de la primera carta de dos hombres muertos en Normandía, uno en la playa de Omaha. El coronel lee “Sean Ryan” (información que ya se conocía). El largo plano se corta con el contraplano del superior entregando la segunda carta y diciendo en alto “éste en Utah” (otra de las playas de Normandía). En PM el coronel lee “Peter Ryan”. Un plano conjunto de los oficiales (pero en PM) muestra cómo, apesadumbrado, el oficial entrega la tercera carta y dice “éste murió la semana pasada en Nueva Guinea”. Se repite el PM del coronel que lee en alto “Daniel Ryan”. Se recupera el PML del oficial que informa de que la madre de los tres hermanos recibirá esa tarde el telegrama notificando sus muertes. El plano presenta la referencia del coronel a quien se aprecia sentirse impactado por la noticia. Este corte es el más largo de la secuencia y se puede apreciar la importancia de la información que aporta el oficial “eran hermanos”, “hay un cuarto hermano que se lanzó en paracaídas (...) y que se encuentra en algún punto de Normandía”. El coronel se levanta y le invita a seguirle. Al cruzar el plano su cuerpo permite una cortinilla diegética que introduce la siguiente secuencia.

Esta secuencia acorta la duración de los planos con la entrega de las tres cartas. Una vez se comprende la importancia de la tragedia de la familia Ryan, el ritmo se ralentiza con el fin de que se valore el suceso emocionalmente. La incógnita sobre lo que movía a la secretaria y a los oficiales en la anterior secuencia se resuelve, pero se plantea una nueva: ¿qué pueden hacer los oficiales a continuación?. El tamaño de los planos se reduce conforme se informa de la muerte de cada hermano (con cada uno la situación es más dramática), pero se mantiene una distancia formal entre los oficiales (no recurriéndose al PP). Los planos, salvo el de situación, son fijos, es una secuencia informativa fundamentalmente.

Sec. 5. Granja en EE.UU. La madre de Ryan recibe la noticia de la muerte de tres de sus hijos.



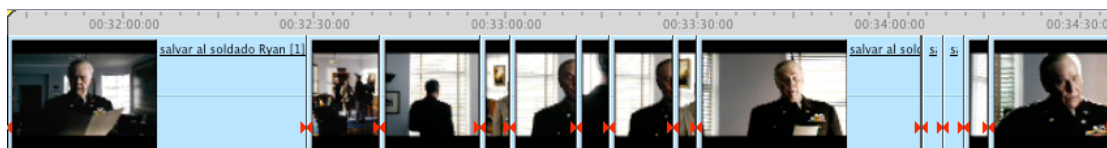
0:29:59 – 0:31:42

La narración mantiene su estilo omnisciente de las secuencias 3,4 y 5 y presenta en un GPG un paisaje propio del medio Oeste norteamericano (las raíces de Ryan). Un leve *travelling in* mantiene la expectación, ya que el espectador puede suponer que se trata del hogar de Ryan. Un coche negro entra en cuadro y la música (que continúa de la anterior secuencia) adquiere

mayor presencia. El color del coche y su carácter oficial indican que se trata de la comunicación del funesto telegrama anteriormente mencionado. Un plano cenital del interior de la casa presenta a la madre de Ryan a contraluz mientras recoge y friega los platos de la comida. Por la ventana se puede apreciar cómo se aproxima el coche sin que ella sea consciente de ello. El camino parece dirigirlo directamente a ella (por la composición del plano). Para lograr este efecto el plano se ha decidido realizar en picado (anticipación clásica). Un inserto de un PD de una bandera con cuatro estrellas (que simboliza que hay cuatro miembros de la familia desplazados en conflicto) confirman que se trata de la casa de los Ryan. Se realiza una panorámica que permite apreciar cómo la mujer deja de fregar porque algo en el exterior le ha llamado la atención. Se inserta lo que parece un plano subjetivo del coche llegando por el camino a la casa pero en realidad es el reflejo visto en el cristal desde fuera y presenta un PP de la mujer retirando el visillo para poder apreciarlo mejor. El reflejo del camino le cruza la cara. En un plano semisubjetivo se aprecia la proximidad del coche. Un GPG muestra los últimos metros del vehículo. Una panorámica lateral sigue a la mujer entre las sombras de camino a la puerta. Al abrirla se aprecia la fotografía de los cuatro hermanos vestidos de militar (es lo único iluminado en la habitación). La composición recuerda a la de *Centauros del desierto*. En el dintel de la puerta, a contraluz, la madre se deja caer al suelo al confirmar su temor ya que un cura y un oficial descienden del vehículo. No pueden ser buenas noticias. Una voz masculina se adelanta (pertenece a la siguiente secuencia) y exclama “oh, maldita sea”.

La secuencia, diseñada de un modo clásico (al igual que las tres anteriores) ha expresado todo sin palabras. El suspense (aunque el espectador ya conoce lo que se le va a comunicar a la mujer) se transmite por el lento ritmo de la secuencia. Como el espectador ya conoce la información, el objetivo es producir empatía con la madre, que es quien siente una gran expectación por averiguar lo que vienen a comunicarle en el coche. El espectador la compadece.

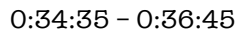
## Sec. 6. El general Marshall, inspirado por una carta de Lincoln, decide enviar a un batallón a encontrar a Ryan y devolverlo a casa



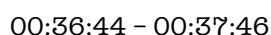
0:31:42 – 0:34:45

La música de las anteriores secuencias continúa sobre ésta. Un PM del general Marshall (en *travelling out*) lo presenta ante la carpeta que contiene las cartas de condolencia a la familia Ryan (iluminada específicamente por su especial relevancia mediante un punto de luz que se encuentra entre los actores). Su figura queda enmarcada en el centro del cuadro por la espalda del resto de oficiales. Conforme avanza el plano se abre a un plano conjunto que incluye a todos los asistentes a la reunión. Estos presentan sus argumentos a favor o en contra de buscar al último hermano con vida. El general se dirige a un cajón y saca un libro. En un PM el general presenta frontalmente una carta de Lincoln de la Guerra Civil con la bandera norteamericana al fondo (el plano anticipa la “marca” que ocupará el personaje por presentar demasiado “aire” sobre él al principio). Su lectura se interrumpe cuando incide en que murieron cinco hermanos de una misma familia para insertar el plano del oficial que no se muestra a favor del rescate del cuarto hermano Ryan. Mediante el inserto se comprende que el general acusa al oficial de ser insolidario. La lectura continúa mediante un *travelling in* hasta que termina la carta en PMC y se insertan los planos de reacción de todos los oficiales presentes. El del oficial insolidario se presenta con el aire cambiado para indicar su posición ideológica diferente a la de los otros personajes, aunque en este caso no expresa su oposición al mandato. En PMC sin referencia (la ha perdido por efecto del movimiento de cámara) expresa el mandato del film “ese chico está vivo. Enviaremos a alguien a buscarle y a sacarle inmediatamente de allí”. El protagonismo del general y su mandato es absoluto ya que no se vuelven a insertar los

Sec. 7. Miller informa del número de bajas y heridos y recibe la misión de buscar a Ryan



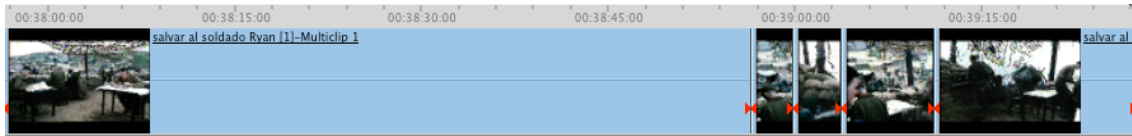
Sec. 8. Miller explica la misión a Horvath y reúne una nueva compañía.  
Horvath se la explicará a los hombres elegidos



16

soldados que compondrán la nueva compañía de Miller. Resulta relevante que se crucen con reporteros de guerra que toman imágenes de los soldados, a fin de cuentas justifica tardíamente el PDV documental del desembarco. El capitán irá en busca de alguien que sepa hablar francés.

### Sec. 9. Miller recluta a Upham como traductor. Éste acepta pero está muy nervioso por ser inexperto en el combate

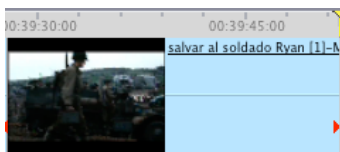


00:37:56 – 00:39:27

Esta secuencia se ha diseñado de un modo más tradicional en torno a un plano máster en PG en el que se insertan PA de los protagonistas. Miller llegará al lugar donde estaba destinado Upham (traducción y confección de mapas). La perspectiva presenta dos mesas que crean un punto de fuga centrado donde transcurrirá el diálogo inicial entre los personajes. Este largo plano sigue a Upham y Miller en la localización y reencuadra para favorecer sus posiciones relativas. Upham se muestra nervioso porque se dirigen a Neuville donde se encuentran los alemanes. Recoge su equipo y el plano le sigue hasta allí subrayando su protagonismo en la secuencia. Debido a su nerviosismo deja caer su máquina de escribir al tiempo que pregunta si puede llevarla. Un corte a un PML fijo de Miller responde a su pregunta de modo humorístico (Miller le muestra un pequeño lápiz). En PML Miller abandona su máquina de escribir en plano fijo. De vuelta al PML de Miller éste mira hacia abajo al entrar Upham en cuadro y realiza un nuevo chiste “¿es un recuerdo?” refiriéndose a la tapa de la máquina de escribir que lleva Upham aún en la mano. Éste sale de cuadro para dejarla atrás y Miller sonríe paternalmente (ya que comprende el nerviosismo del cabo, que nunca ha entrado en combate o ha sostenido un arma desde la instrucción). Se recupera el plano máster para abandonar la secuencia.

La secuencia, tras tantas secuencias dramáticas, introduce el humor en la película mediante el personaje de Upham y su carácter patoso (“novato”). Caracteriza la relación paternal que se creará entre los dos personajes y presenta el carácter comprensivo de Miller (que aún no se había conocido por haberle visto únicamente combatir o dar órdenes). Se compone de un modo clásico y los cortes favorecen dicho tono humorístico.

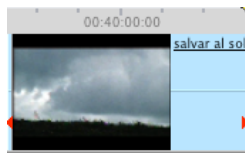
### Sec. 10. Cierre del primer acto (presentación de personajes y misión)



00:39:27 – 00:39:51

Una larga panorámica descriptiva presenta un PG de la situación de los soldados que abandonan ya la playa de Omaha. Conforme el plano empieza a ascender mediante grúa se inicia la música y se convierte en GPG (se aprecia el gran despliegue de barcos y zepelines norteamericanos que llega a las costas de Francia). La música es una variación épica del tema anteriormente empleado al final de la secuencia 2. Lo que antes era triste ahora es una victoria. Este plano secuencia permite finalizar el primer acto claramente.

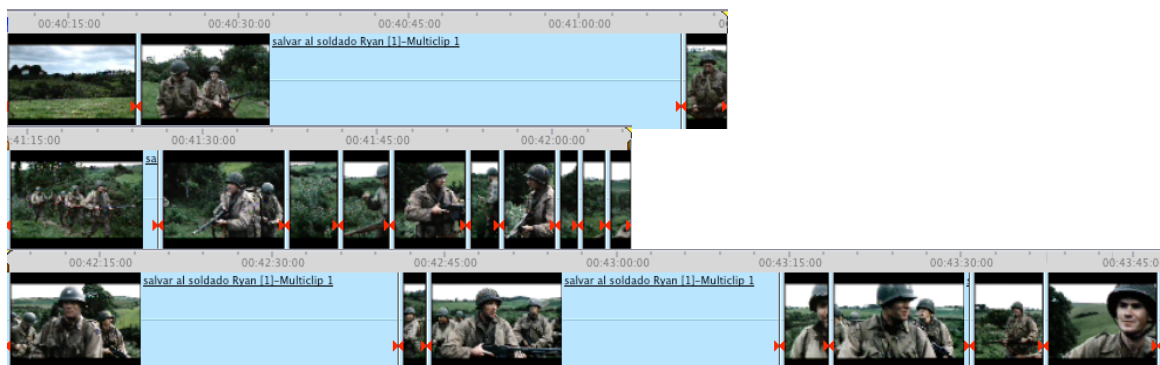
## Sec. 11. Apertura del segundo acto.



0:39:51 – 0:40:09

La música continúa sobre este plano secuencia que presenta a la compañía, liderada por Miller, ascendiendo una colina. El plano es frontal y los soldados manifiestan una formación en V (simboliza la “victoria” que transmitía el anterior fragmento). El hecho de que se realice un plano conjunto y que no se aprecien sus rostros parece simbolizar la importancia de la compañía y no la de los hombres concretos que la componen. Los soldados ocupan dos tercios de la imagen y el cielo presenta nubarrones y un tono azul (anticipa la “tormenta” que está por venir en la secuencia 13, donde lloverá y Caparzo morirá). Su silueta se recorta contra éste (están a contraluz). La iluminación es más saturada y presenta un menor contraste ya que se aprecia el verde de la hierba y el azul del cielo (antes se presentaba blanco). La situación es calmada. Esta secuencia permite una elipsis y la transición al segundo acto del film.

## Sec. 12. Upham se presenta a la compañía (le ningunean). Opinan sobre la misión (negativamente). Miller resuelve



0:49:09 – 0:43:57

12.A.- La música continúa sobre otro GPG lateral facilitando una elipsis del trayecto de la compañía. El tratamiento fotográfico es similar al de la anterior secuencia. El sonido de unas ovejas resuelve la música y permite pasar a la secuencia de diálogo en continuidad (aunque se dé una elipsis). El cielo recupera su tono blanco y en un plano conjunto de larga duración se presentan los fallidos intentos de confraternización de Upham. Sus desplazamientos justifican la aparición de nuevos personajes en campo. Primero dialoga con Mellish (quien le insulta e ignora), luego pasa a Caparzo (con su aparición en plano suena con mucha presencia una mosca –morirá en la secuencia siguiente-). Luego pasa a Wade, quien es más amable con él y le pregunta por su libro. Upham explica que se trata de una reflexión sobre la fraternidad que surge entre los soldados durante la guerra (mismo tema del film). Caparzo se ríe de él y sugiere que le pregunte al capitán de dónde es. Un corte facilitado por un giro de Caparzo permite un PMC de Mellish que frontalmente dice “te contará todo lo que quieras saber” (porque más adelante se averiguará que no saben nada de él). El corte al PC permite cerrar el fragmento.

12.B.- Una elipsis permite el cambio de tema de conversación. Reiben dice que no comprende por qué han de arriesgarse las vidas de ocho hombres para salvar a uno. Wade alude al motivo sentimental (la madre). Reiben contesta que todos tienen madre. Miller interviene para indicar que hay que cumplir las órdenes. Reiben dice que la misión está “fomare”. Upham no sabe lo que significa. El fragmento presenta una mayor fragmentación y combina planos conjunto frontales o casi frontales de los personajes. Upham es el que recibe el plano de menor tamaño y más frontal indicando su protagonismo y carácter de “narratario”, el resto de personajes y su



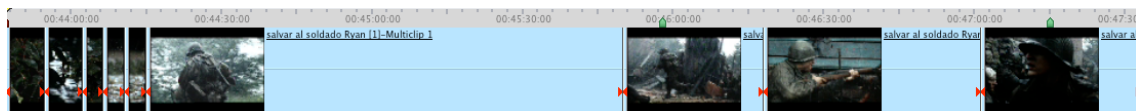
modo de retratarlos (plano conjunto) destaca su pertenencia a la compañía (Upham es un recién llegado que no se ha integrado aún).

Con la irrupción de Jackson el ritmo de los cortes se relaja ya que los parlamentos son más largos. Una vez Jackson expone su argumento, Miller sale de cuadro y se realiza un acercamiento en cámara en mano hacia él (la narración es documental). Un corte permite que Reiben pregunte al capitán que qué opina él. El plano, muy largo, muestra al capitán en un cuadro centrado, frontal y en PC respondiendo irónicamente. Un inserto frontal de Horvath lo muestra disfrutando del humor de su amigo. Se recupera el plano de Miller para que termine el parlamento en el mismo tamaño de cuadro. Mellish y Caparzo cerrarán el parlamento diciendo que “lo adoran”. En PP Upham cierra la secuencia sonriendo (está aprendiendo mucho del capitán y de la fraternidad de la compañía). Una mosca se le acerca al cuello y la aplasta a su paso (la cámara recoge su salida de cuadro de espaldas).

Sec. 13. Llegan a Neuville y un oficial les dirige a la posición del capitán Hamill (que puede saber dónde está Ryan). Caparzo accede a llevar a una niña francesa a un lugar seguro contraviniendo las órdenes de Miller y es abatido por un francotirador alemán. Jackson mata al enemigo. Caparzo muere.

0:43:47 – 0:55:09

Esta secuencia se compone de algunos bloques elípticos y de otros en montaje alterno en continuidad.



13.A.- Este fragmento se inicia mediante una yuxtaposición de PD de hojas mojándose por la lluvia. Ésta es cada vez más intensa. El sonido de la lluvia sobre las hojas recuerda al de las ametralladoras y el de las gotas que caen sobre los charcos a las explosiones. Un pie irrumpe en uno de los PD y permite la transición a la secuencia de diálogo. La enunciación adopta el estilo documental propio de los combates. Inicialmente, la cámara sigue a Miller desde su espalda y particulariza en su avance a la posición protegida por un muro, al alejarse se aprecia que Upham va muy pegado a él protegiéndose. Los cruces de los soldados facilitan que el PDV se reubique en un plano conjunto frontal que presenta el diálogo entre Miller y el oficial al mando. El capitán pregunta por Ryan. Éste le indica que deben preguntar a Hamill si el soldado sigue en Neuville. Es un plano de gran duración en el que el PDV se protege tras parapetos al mismo tiempo que los soldados. De final particulariza en el plano conjunto del oficial y Miller. El cruce de un soldado permite que la cámara panee hacia la posición de Mellish y Caparzo. Con el comienzo de un tiroteo, la cámara se desplaza particularizando en Caparzo que come fruta del suelo (sin importarle el tiroteo). Un PC le sigue en su desplazamiento a la posición de Miller y presenta en plano conjunto cómo increpa al enemigo. Un corte presenta a la tropa a una posición más avanzada y Miller indica frontalmente las órdenes a seguir.

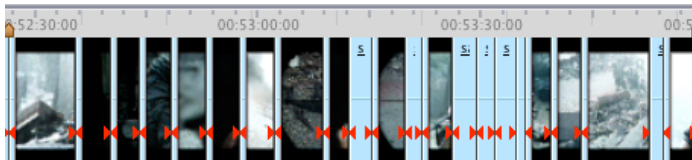


13.B.- El siguiente fragmento, separado por una elipsis, presenta en planos conjunto muy largos el desplazamiento de los soldados y las preguntas de Upham al respecto del origen de Miller. La compañía le indica que hay una “porra” para averiguar su procedencia y profesión anterior. De nuevo Caparzo adquiere protagonismo ya que dice que él ya lo sabe porque “se fija en los detalles”.



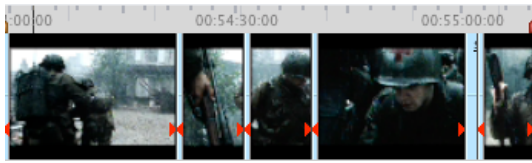
13.C.- Tras un plano de situación (ha habido una elipsis en el desplazamiento de los soldados) la cámara se aproxima a ellos conforme llegan a una casa en ruinas donde se encuentra una familia francesa en el primer piso. Se combina el PDV desde el suelo y el de la familia francesa (se visualiza su perspectiva con la referencia del padre). Una serie de cortes rápidos alternan los planos del padre intentando convencerles de que se lleven a la niña, los de Miller y Upham diciendo que no pueden hacerlo y los de Caparzo que sube a por ella. El plano en el que Caparzo coge a la niña presenta la óptica mojada por la lluvia (los planos de Caparzo se destacan para dirigir la atención a él, ya que morirá pasados unos segundos, la lluvia anticipa la tristeza que supondrá su muerte). Se inserta la reacción en PC de Horvath diciendo que está loco y en un PG con referencia de Miller se aprecia cómo Caparzo le dice en un plano muy largo que “le recuerda a su sobrina” y “al menos deben hacer lo decente”. Miller coge a la niña y le dicen que no pueden hacerlo. Su movimiento permite el paso a otro PG en donde se aprecia al fondo que Caparzo es abatido por un francotirador cayendo contra un piano (cuando lo golpea suena un acorde disonante). Subraya el dramatismo del momento. El ritmo se ha acelerado en los planos de los soldados y los PG de la familia se mantienen más largos (expectación).

Con el disparo a Caparzo se suceden insertos de las reacciones en PC de los personajes, que se combinan con planos más largos en los que se aprecia la agonía de Caparzo. El plano más largo del fragmento permite apreciar desde la espalda de Jackson y Miller cómo buscan el lugar del francotirador. Se insertan varios planos de los soldados con referencia de la espalda de Caparzo en primer término que dice que puede andar. Un plano de él contrapicado con el horizonte desnivelado y con sangre manchando la óptica muestra su agonía. Sus compañeros le indican que esté quieto. Mediante un plano muy largo se presenta la posición de Jackson desde su espalda buscando el lugar del francotirador (expectación). Se abandona la posición de Jackson para combinar planos de la familia francesa llamando a la niña, de los soldados calmando a ésta, de Caparzo llamando a Mellish en el plano anteriormente usado manchado por el agua y la sangre, y un PD de sus manos sacando una carta. Wade trata de ir a socorrerle pero se lo impiden.



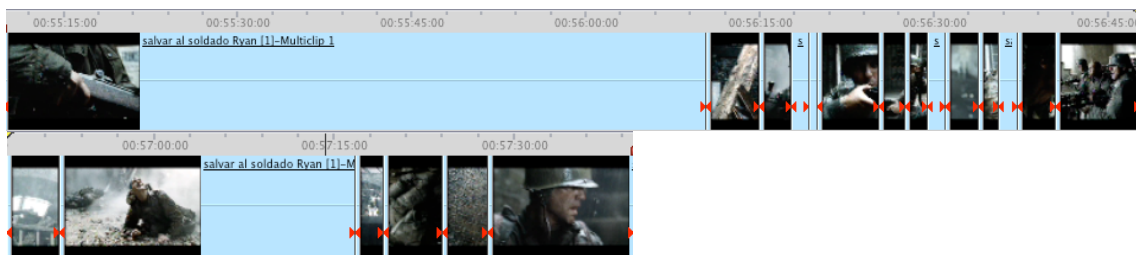
13.D.- Un *travelling in* frontal presenta a Jackson rezando mientras apunta al francotirador. Se yuxtapone el plano de éste (desde otro eje indicando que no es consciente de la amenaza de Jackson). Mueve su arma hasta terminar apuntando a cámara (pone en peligro a espectador) y se inserta su plano subjetivo (a través de la mirilla) que termina apuntando a Caparzo. Se pasa a la situación de éste que pide a Mellish que recoja su carta de fallecimiento. Éste, en un plano con la referencia de Caparzo le dice que la podrá mandar él mismo. Se inserta un plano más cerrado del soldado alemán (aumenta la tensión) y se recupera el plano contrapicado con manchas de agua de Caparzo. De nuevo se le ve a través de la mirilla (genera mucha tensión) pero ésta se redirige a Mellish. Un PP del soldado alemán indica que se dispone a disparar. La narración recupera el plano frontal de Jackson (aunque ahora sólo está en foco su arma), y el inserto de la mirilla del francotirador alemán que ahora apunta a Jackson (que aporta expectación, ya que Jackson es la única oportunidad que tienen los norteamericanos de salir de allí con vida). En este plano se aprecia el fogonazo de un disparo (mudo) y finalmente se aprecia en PM casi frontal y fuera de eje cómo el soldado alemán cae abatido por él (no se lo esperaba). A partir de este punto el ritmo se relaja debido al final de la amenaza. En un PMC frontal se aprecia la reacción de Miller a la muerte de Caparzo (claramente entristecido y con el aire cambiado). Desde su PDV semisubjetivo se observa el cadáver del soldado. En un largo PG tomado desde la perspectiva de la familia francesa se aprecia cómo la niña vuelve hacia allí y los soldados se dirigen hacia el compañero caído. Mediante un salto adelante se aprecia cómo Wade intenta socorrerle y la niña entra en cuadro. La narración particulariza en el

reencuentro entre ésta y su familia para puntuar la secuencia (en PP abofetea a su padre por obligarla a marchar)



13.E.- En un plano de larga duración la narración documental sigue a Horvath y Jackson que aseguran el perímetro para finalmente dirigirse a dónde se encuentra el cadáver de Caparzo. El plano termina mostrando el conjunto de todos ellos frontalmente. En un PA contrapicado se aproxima Miller a cámara. Al llegar al conjunto cambia el rostro (de triste a firme) y dice “por eso no podemos llevarnos a los niños”. Se agacha y arranca las chapas de identificación del cuerpo. Un salto atrás muestra al conjunto conforme se levanta Miller y se aproxima a Mellish claramente abatido en primer término. En PC Wade coge la carta de las manos de Caparzo (PD) y cubre el cadáver con una manta, al levantarse el horizonte queda desnivelado. Se inserta de nuevo el PD del rostro de Caparzo cubierto por la manta. Se recupera el plano conjunto para que mostrar cómo se alejan los personajes quedando únicamente Reiben frente a cámara que dice “Que te follen, Ryan” en *travelling in*.

#### Sec. 14. Tiroteo en Neuville. Encuentro con el capitán Hamill.



0:55:09 – 0:57:40

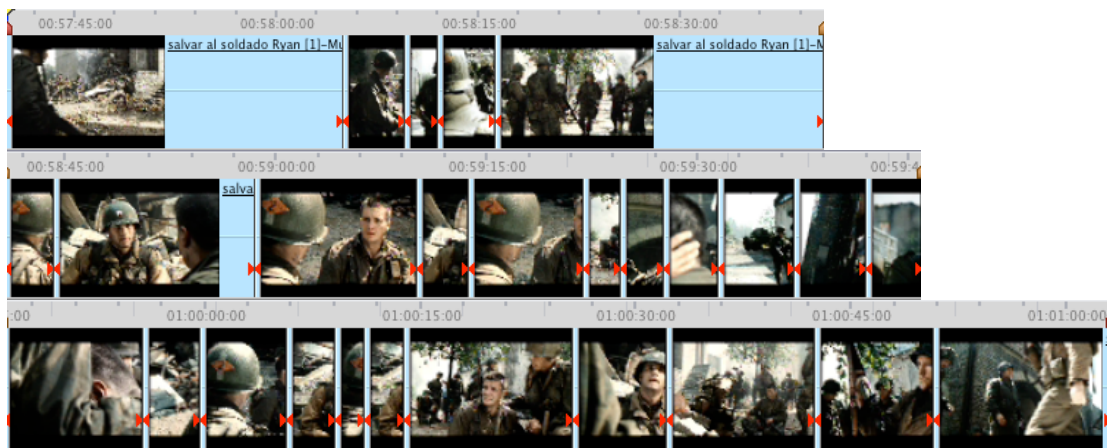
Tras un largo plano de seguimiento documental de los personajes hacia la posición del capitán Hamill se escucha una voz que indica “cuidado con los francotiradores”. El oficial que dirige a la compañía hacia su superior se sienta despreocupadamente en unos tabloncillos. En un PD se aprecia cómo uno de ellos hace caer un muro dejando ver a un nutrido grupo de soldados alemanes que se encuentran frente a frente con los protagonistas. Se inserta un PP de reacción de Miller que se gira para ver qué ha sucedido y se aprecia desde su espalda cómo apunta al conjunto de oficiales de las SS. En un PG tomado desde la perspectiva alemana (se ven sus armas en primer término) se ve cómo se arman los soldados norteamericanos. En un contrapicado se presenta a los temibles soldados alemanes haciendo lo propio. Un plano realiza un barrido de la reacción de Horvath a la de Jackson y a la de Reiben gritando que no disparen y que tiren las armas. Un plano equivalente, pero más lateral presenta los gritos de los alemanes. La cámara realiza un acercamiento a Reiben que repite “voy a disparar, voy a disparar”, un gran contrapicado pasa a Mellish diciendo “¡Basta, basta, basta!!”. Se yuxtapone un PP de un soldado alemán chillando y a un plano de acercamiento a Jackson (que siempre se emplea cuándo éste va a disparar). La yuxtaposición de PP genera una gran tensión ya que en el momento que uno pierda los nervios se puede provocar que mueran todos ellos. Un plano equivalente presenta a un soldado alemán también mediante un acercamiento. Un contrapicado con el horizonte desequilibrado presenta los gritos en alemán de Upham que intenta resolver la situación. Un plano conjunto lateral de los alemanes provoca la sorpresa del espectador porque, de pronto, son acorralados a tiros. Es el plano más largo desde que se abandonó el plano secuencia inicial. Resulta salvaje. En un plano conjunto se identifica a los autores de los disparos y el ritmo se relaja. Un largo plano documental sigue a los personajes, en concreto a Horvath que confirma la muerte de los soldados alemanes. Un gran contrapicado presenta la reacción de Miller y, tras verse bajar a Hamill en PG y recuperar la calma, le



pregunta si James Ryan se encuentra en su unidad. La secuencia se corta antes de que el capitán responda, alimentando la expectación.

El llamativo contraste entre el plano inicial de la secuencia (largo y documental) con la yuxtaposición de PP de los personajes y los alemanes en su enfrentamiento sorprende y tensa inmediatamente al espectador. No se espera que haya una situación así tan próxima al tiroteo anterior. La tensión y el miedo a perder el control se subraya mediante PP, barridos y grandes contrapicados y el montaje presenta de forma equivalente a los enemigos (el espectador supone que están viviendo la misma situación).

Sec. 15. Encuentran a James Ryan y le comunican la muerte de sus hermanos. Es un error, no se trata del “Ryan” correcto. Preguntarán a un soldado de la compañía del “Ryan correcto”



0:57:40 – 1:01:03

15.A.- Siguiendo un esquema de “pregunta-respuesta” la secuencia se inicia en un largo plano que presenta la situación mediante una panorámica en la que Hamill los lleva ante Ryan. Seguidamente, un plano máster recupera el estilo de narración omnisciente. En él los personajes se disponen de forma que se marque un punto de fuga hacia el fondo. Se llama a Ryan y éste inicia su desplazamiento en el punto de fuga. Se escucha a Reiben diciendo con desgana “aquí le tenemos”. Mediante una serie de planos conjunto en panorámica se presenta el paso del soldado. Cuando sale de cuadro el plano queda en PC de Mellish, Upham y Horvath respectivamente. En el tercero de ellos se visualiza el paso del soldado desde la espalda de Reiben y Horvath mientras el primero dice “Te dije que era un zopenco”. El soldado se presenta a su superior en el plano máster inicial y la cámara sigue el movimiento de Miller, el soldado y la compañía en panorámica. Miller y el soldado se sientan. Los planos largos y la fragmentación del trayecto de Ryan generan expectación mediante los planos frontales de los personajes que actúan como narratarios (ellos son los expectantes, ya que una vez comunicado que sus hermanos han muerto habrán finalizado su misión).

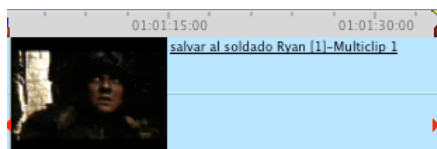
15.B.- El siguiente fragmento es dramático. En PM con referencia de Miller se presenta a Ryan expectante y en silencio. En un plano equivalente se presenta a Miller que tarda en encontrar las palabras para decirle que sus hermanos han muerto. Una vez lo hace, el plano de Ryan se acorta en tamaño. Éste sigue sin hablar, así que Miller le indica que tienen orden de llevarle a casa. De nuevo sin recibir respuesta de Ryan, se inserta el plano de reacción de Miller incómodo y se vuelve a dirigir la atención al soldado. Tras un tenso silencio, éste reacciona llorando y refugiándose en el hombro de su capitán. Su movimiento permite un cambio de plano en el que se puede ver al soldado llorando en primer término y a la compañía al fondo (se acusa la falta de compasión de la patrulla). Se inserta un PP del capitán Hamill acusando el poco tacto de Miller, un PP contrapicado equivalente de Miller con el soldado llorando en primer

término que mira a Upham, y el plano de Upham que aparta la mirada. El llanto de Ryan y las miradas permiten la continuidad entre los planos. Se pasa a insertar largos planos frontales de Mellish y Wade que demuestran su compasión por el hombre al que tanto criticaban anteriormente. Se sienten culpables por ello.

Con la espalda del soldado Ryan en primer término se presenta cómo le pregunta a Miller que cómo han muerto y un trasfondo atiende a su respuesta: en combate. Finalmente, se recupera el plano original de Ryan con referencia de Miller para resolver la secuencia. No se trata del Ryan “correcto”: sus hermanos son niños. En el caso de Miller el plano ahora no presenta la referencia del soldado sino la de Hamill (ya que está enfadado con él por haberle traído a un Ryan “incorrecto”). En el plano que presenta a la compañía al fondo, el soldado se identifica como James Frederic Ryan de Minessota. Ellos buscan a James Francis Ryan. Al fondo la compañía se levanta con desgana (han de seguir buscando) . Lo que sucede en primer término provoca un chiste ya que el soldado Ryan en lugar de quedarse tranquilo se pone histérico pensando que algo podría haberle pasado a sus hermanos. Un PC tomado en *travelling* circular de Reiben particulariza en su enfado por no poder terminar aún la misión. También señala su sentimiento de culpa por haber ridiculizado a un hombre que podría haber vivido un drama inmenso. En un plano muy contrapicado se presenta a los oficiales al mando reunidos y pensando qué harán a continuación: irán a preguntar a un herido.

La secuencia manipula los sentimientos del espectador en tres fases: primero se plantea expectación por la clausura (empatía con narratarios: compañía), después se plantea el drama (empatía con Ryan y los narratarios: compañía) para terminar resolviéndola con humor. Por un lado se siente alivio por el supuesto Ryan y por otro hartazgo por deber continuar la misión (identificación con narratarios: compañía). El uso de los insertos de reacción en PP frontal es lo que guía las emociones del espectador a lo largo de la misma. Su ritmo lento favorece el dramatismo y las expectativas de clausura.

#### Sec. 16. Un soldado herido les señala en un mapa el punto de reunión de su compañía con la de Ryan, pero no dispone de más información



1:01:03- 1:01:34

Según un esquema de “pregunta-respuesta” el soldado herido responde sobre dónde puede estar Ryan. En plano secuencia (*travelling out*) el soldado indica en un mapa dónde tenía su compañía el punto de reunión. La compañía de Ryan compartía este destino. Es un plano frontal que parte del PP del soldado y finaliza en plano conjunto.

#### Sec. 17. La compañía descansará unas horas en una iglesia. Diálogo con Hamill.



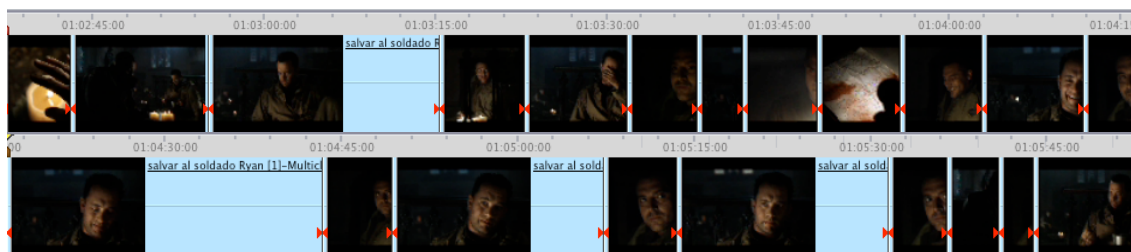
1:01:34 – 1:02:37

En un plano secuencia tomado con *steadicam* Miller pregunta a Hamill por un lugar dónde poder descansar unas horas y comentan el desarrollo de la guerra. De final Hamill les desea que encuentren pronto a Ryan porque comprende la importancia de su misión. El plano termina en un PC frontal de Miller que queda algo impactado por sus palabras.

## Sec. 18. La compañía descansa en la iglesia.

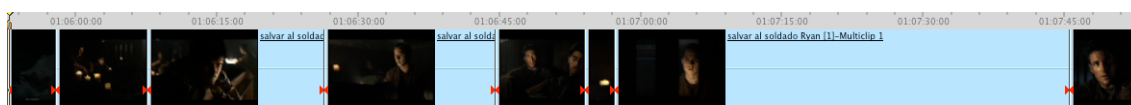
1:02:37 – 1:10:36

Esta secuencia se compone de tres escenas por cambios de protagonista, ubicación y focalización.

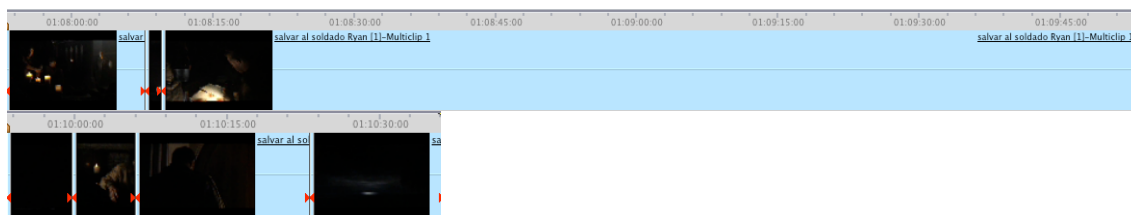


18.A.-Presenta en continuidad y mediante un diálogo plano-contraplano una conversación entre Miller y Horvath. El planteamiento es clásico. Se inicia en un PD de la mano de Miller (desde su plano subjetivo). Conversan amigablemente. En un plano con referencia de Horvath éste pregunta por el temblor de su mano. Miller se lo explica. Horvath insinúa que debería dedicarse a otra cosa y un salto adelante sobre Miller lo muestra riéndose sin sentido (cae en la cuenta que quiere sacarle a que se dedicaba para ganar la porra). Este plano presenta una duración larga. Miller trata de recordar el nombre de un muchacho. En un plano conjunto de Horvath con referencia de la barandilla donde se apoya Miller (parece un subjetivo de los soldados que se encuentran al fondo) Horvath se ríe al recordar al muchacho. Miller también lo hace. En PP frontal Horvath hace reír a Miller. El plano de éste se acorta y se toma a la altura de sus ojos (renunciando al leve contrapicado habitual). Indica la confianza con la que charla y ríe Miller (éste es el verdadero Miller). Con sus risas se inserta un PP frontal de Wade que reacciona molesto por el modo de reír de sus superiores al recordar a un soldado muerto. Además en PD se aprecia que lo que está haciendo es copiar la carta ensangrentada de Caparzo. Miller y Horvath continúan riendo hasta que Miller recuerda a Caparzo.

El ritmo se ralentiza y tiene lugar un monólogo en PP de Miller (a la altura de los ojos y si referencia de Horvath) donde reflexiona sobre el relativismo moral de sacrificar hombres con el fin de salvar a otros o finalizar una misión. Se lamenta de la cantidad de hombres que han muerto a su cargo (conoce su número). Se insertan planos de reacción de Horvath (que actúa como narratario). El ritmo se acelera cuando Horvath menciona “en este caso la misión es un hombre”. Miller expresa que “ojalá merezca la pena ese tal Ryan”. Finalmente cuando Miller da el tema por cerrado el plano se abre y se recupera el de situación. La iluminación es en claroscuro.



18.B.- Este fragmento se inicia sobre un plano de Jackson durmiendo que parece tomado desde el PDV de uno de los personajes. Mellish y Reiben se preguntan en plano conjunto cómo podrá hacerlo. Upham reflexiona en alto sobre Dios y al fondo del mismo Wade interrumpe la escritura de la carta de Caparzo para recordar cómo se quedaba dormido esperando a su madre volver del hospital. Reiben, que cree que se trata de una conversación informal, habla sobre la suya y ríen por un chiste de Mellish (plano conjunto). Se inserta la reacción de Upham (atiende a todo lo “fraternal” para su libro). Sin embargo Wade inicia un largo parlamento sobre lo que lamenta la muerte de su madre y no haber hablado más con ella. Se realiza en *travelling in* a través de una barandilla que enmarca su rostro. El plano es centrado y frontal. A cada parlamento de los personajes le corresponde un plano. De final se inserta la reacción de Reiben en PP (narratario) que puntúa la secuencia.

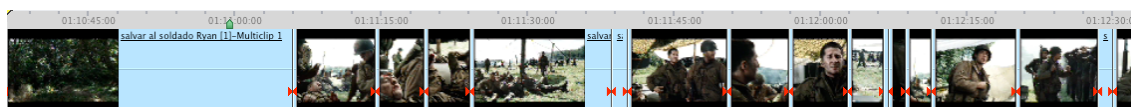


18.C.- Miller interrumpe la conversación y les invita a dormir de modo paternalista. En PP Upham solicita conversar con él. Un largo plano conjunto en *travelling in* presenta la conversación entre ambos. Upham dice que “esto le está viniendo bien” y cita un poema de Emerson sobre la guerra en el que se dice que “en la guerra la única medida del hombre es el hombre” (mensaje del film). Upham se sorprende, ya que Miller reconoce el poema. Miller se da cuenta de que en parte el cabo está indagando sobre su pasado y acuerdan dividirse el dinero de la porra. Mencionan que no deben esperar demasiado no vaya a ser que mueran antes. Miller se aleja y un *travelling in* le sigue. Su PP lateral encadena con un GPG de los soldados avanzando lateralmente en la noche. Permite una transición a la siguiente secuencia y el cierre del episodio.

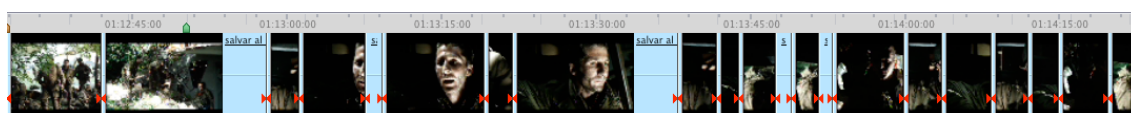
## Sec. 19. La compañía llega a la ubicación que les indicó el soldado en Neuville. Allí encuentran a un soldado que les indica dónde se puede encontrar Ryan

1:10:36 - 1:19:44

Esta secuencia se divide en bloques mediante elipsis, cambios de posición o focalización de la narración.



19.A.- La secuencia comienza mediante un plano máster de situación tomado en *travelling* lateral que presenta a la compañía llegando a un campamento. Allí en planos conjunto Wade atiende a los heridos, Jackson les calma diciendo que pronto llegará la ayuda y Reiben colabora con las labores médicas. Se particulariza en el diálogo entre Miller y un piloto que se identifica como quien transportó a la compañía que buscan. Miller le pregunta por Ryan en PC y él contesta que no puede saberlo porque a ese campamento llegan muchos hombres y se van en destacamentos “parcheados” conforme llegan oficiales. Se pasa a la situación de Wade (costumbrismo) y a la de Mellish que cierra la secuencia. En un plano conjunto se identifica como judío a una serie de prisioneros alemanes, el PD de su estrella de David cierra el primer fragmento.

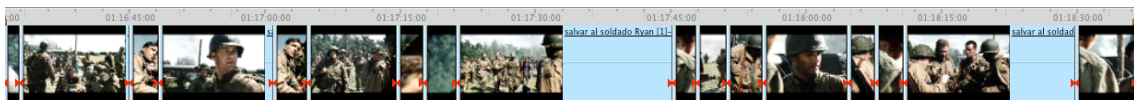


19.B.- Una elipsis permite que el piloto les explique cómo llegó allí. De nuevo se recurre a dos PG para situar el diálogo, pero en este caso el movimiento de cámara no es tan suave (también es lateral). El primero de los planos termina en el PD de un cadáver que se encuentra dentro del avión (es un general). El segundo de los cortes equipara mediante un plano conjunto lateral al piloto y a Miller. Explica que se blindó el suelo del avión para proteger al general y que nadie se lo comunicó. En un fragmento en plano-contraplano explica en PP casi frontal que no pudo ser capaz de evitar que el avión cayera y se queja de que por culpa del rango del pasajero murieron 22 hombres. Se insertan planos de reacción de Miller (equivalentes –comprende la “culpa” que siente el piloto, es el mismo sentimiento que él confesaba a Horvath en la iglesia-). También se inserta la reacción de la compañía en plano conjunto. La explicación termina con Miller diciendo “todo esto por un general”. El piloto matiza “todo esto por un hombre”. En este

caso se inserta el plano de la compañía y Reiben, en primer término, relaciona su tragedia con la de ellos. El lento ritmo de la secuencia se acelera cuando el piloto dice “fomare” y en planos más cerrados se van sucediendo los planos de los soldados de la compañía repitiendo la palabra. El último, el de Jackson, realiza una panorámica a Upham que dice “no logro encontrar esa palabra en mi diccionario” realizándose un chiste. Este se apoya mediante la puesta en escena y la panorámica: Upham es el único que presencia el diálogo a través de una ventanilla, el resto se encuentran dentro del avión. Esto simboliza que Upham continúa sin estar integrado en el grupo. Se devuelve la atención al piloto que saca una bolsa de placas de identificación de los soldados muertos para que busquen si se encuentra ahí la de Ryan. La cámara panea hacia la bolsa. Reiben y Jackson salen para realizar la búsqueda.



19.C.- En continuidad se sigue a estos personajes hasta el lugar dónde se sentarán a hacerlo (de nuevo el PDV es documental). Una vez se sientan Jackson, Reiben y Mellish, se presenta un plano conjunto frontal muy contrapicado que provoca que la situación se asemeje a una partida de cartas. Hartos de su misión, los soldados rebuscan entre las chapas. Se yuxtaponen dos planos detalle de éstas hasta que en uno de ellos entra la mano de Miller y la cámara panea hacia su rostro. Se yuxtaponen PC de los personajes buscando irrespetuosamente. Tras repetir el plano conjunto (que recuerda a la partida de cartas) se inserta un plano de reacción de unos soldados que a su paso censuran su falta de respeto por los fallecidos. Wade lo escucha desde su posición y se dirige hacia ellos para llamarles la atención. En *off* se escucha a Reiben diciendo “¿qué tienes? ¿Un full?” que confirma su actitud ante las chapas. Se relaciona mediante un PG la posición de la compañía y la de los soldados que pasaban y se realiza un salto adelante a la reacción de varios de ellos. Sobre el avance de Wade en plano frontal se inicia una música de clarinete<sup>3</sup> y se inserta el plano subjetivo de Wade que ve cómo Miller juguetea con las chapas y sonríe. En el plano conjunto contrapicado empleado anteriormente Wade recoge las chapas y les regaña. Se pasa al PP contrapicado de Miller y se realizan varios insertos de su PDV subjetivo (soldados pasando). En el plano más largo se aprecia que Miller se avergüenza de su comportamiento.



19.D.- El motivo temático varía, ya no se trata de localizar a Ryan en las chapas. Ahora Miller se dirige a los soldados y civiles que avanzan frente a ellos. La narración documental lo sigue desde su espalda mientras chilla si alguien conoce a Ryan. Se inserta el plano conjunto contrapicado de la compañía que aprecia la desesperación del capitán (fijo, omnisciente clásica). Uno de los soldados reconoce el nombre y llaman a otro. Se insertan PP de los soldados Wade y Jackson expectantes. Cuando llega el soldado, el diálogo se presenta en PP para Miller y plano conjunto para el soldado. La atención está en Miller y su expectación. El soldado, tras un diálogo difícil, puesto que está sordo, les dirige a Ramelle. Miller sale de cuadro y reúne a su tropa ante un mapa.

<sup>3</sup> “Finding Private Ryan”



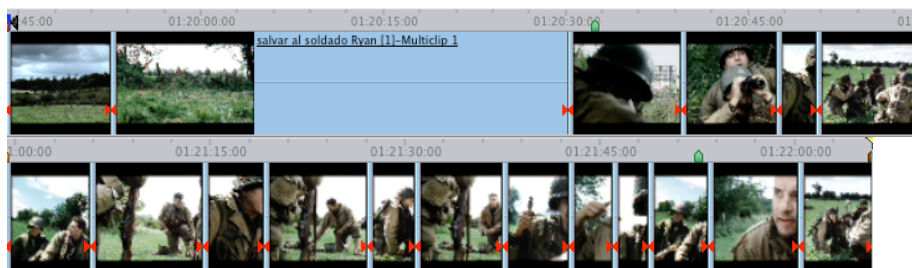


19.E.- La narración documental los sigue hacia una mesita particularizando en el mapa. Un *travelling in* muestra al grupo alrededor del mismo frontalmente (dejan sitio para la entrada del PDV). El movimiento de la cámara termina en la mano de Miller sosteniendo una brújula y asciende para retratar en PP a Reiben (que se ha percatado del temblor). Se pasa al PC de Horvath que también lo aprecia. Un PD vuelve a atender a la mano de Miller y se insertan varios planos de reacción de los personajes (el de Wade tiene en primer término la mano y presenta el horizonte desnivelado). Miller deja de hablar cuando es consciente de que todos se han dado cuenta de su temblor (se alternan planos de reacción de éste –PP frontal contrapicado- con los de algunos miembros de la tropa y el PD de la brújula-). La cierra y en plano frontal sale de cuadro mientras dice “andando” muy serio.

Sec. 20. La compañía llega a una posición dominada por una ametralladora enemiga. Miller ordena que acaben con ella ante la incomprensión de la tropa. En el tiroteo muere Wade y apresan al soldado alemán responsable de su muerte.

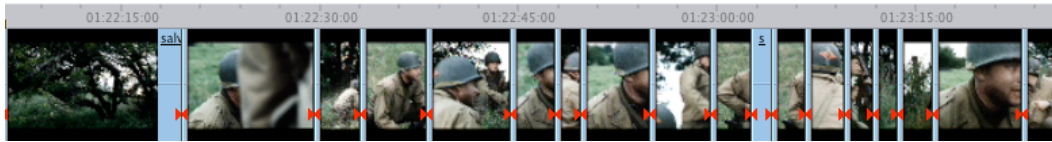
1:19:44 - 1:29:52

Esta secuencia se divide en bloques debido a los cambios de posición, tema y focalización narrativa.

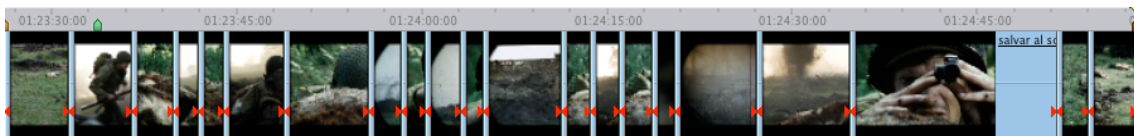


20.A.- La música termina sobre los PG que inician este fragmento. El primero de ellos es muy similar al que inició el segundo acto (dando a entender el comienzo de un nuevo episodio – trayecto Ramelle-). El segundo de ellos es un *travelling lateral* que muestra cómo llegan a una localización. En primer término se aprecian numerosos soldados muertos (suenan moscas – señal de muerte-). Horvath y Miller se aproximan a cámara a localizar la ametralladora desde donde los han disparado. En plano semisubjetivo se aprecia su búsqueda con prismáticos. Se inserta un plano conjunto lateral de la compañía esperando y se pasa a un plano frontal de ésta con Miller de espaldas en el centro en el que les informa de lo que han visto. Bromean sobre la posibilidad de que Ryan se encuentre entre los muertos.

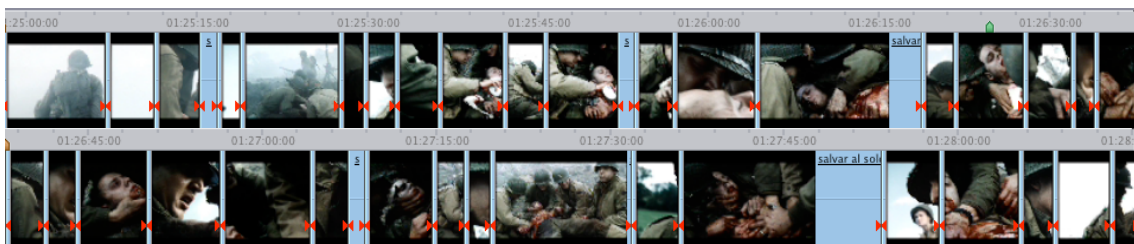
Un plano con referencia de Miller (lateral a cámara) presenta a Reiben con el horizonte desnivelado (Miller está afectado porque hayan visto su temblor en la mano). Reiben sugiere que eludan la ametralladora y sigan su camino. En un plano frontal de Miller (centrado en el plano con la referencia de la espalda de dos de sus hombres) presentan cómo niega esa posibilidad. Se inserta el plano conjunto de Jackson y otros soldados que coinciden con la idea de Reiben (Jackson intenta explicarlo de un modo más formal que su compañero). Miller continúa con su opinión. Mellish le dice que ésta no es “su misión”. En PP Miller responde “nuestra misión es ganar la guerra” (está claramente molesto de que discutan sus órdenes – inseguridad por saber que conocen la cuestión de su temblor-). Se realiza una aproximación hacia él. De final se presenta el PG frontal del conjunto (Miller, de espaldas a cámara, sale de cuadro). Este fragmento recurre a la referencia de Miller en todos los planos conjunto de los soldados (semisubjetivo, se entiende así su enfado y estado anímico).



20.B.- La discusión continúa en el siguiente fragmento. En este caso a Miller se le presenta en plano individual con referencia de los soldados y se pretende la comprensión de la reticencia de estos a entrar en combate, ya que aprecian que Miller no está actuando coherentemente. Se enfrentan Miller y Horvath (que sugiere ocupar él la posición de Miller). El capitán se ofende (esto lo apreciamos en plano de Horvath con referencia de Miller). Se suceden planos individualizados de los soldados preparándose, y justo para terminar, se realiza un mínimo *travelling in* hacia Miller para indicar su preocupación (sus hombres podrían morir) y sale de cuadro al grito de “en marcha”.

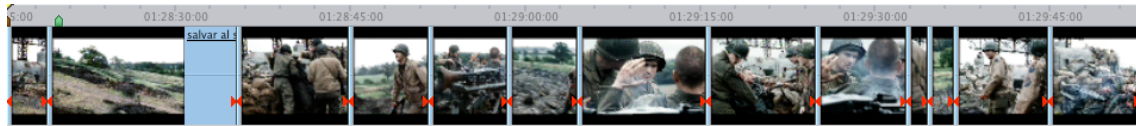


20.C.- El siguiente combate se inicia en un GPG de grúa en el que se observa el despliegue de los soldados. Upham, seguido por la cámara documental, se oculta tras el cuerpo inerte de una vaca. Un *travelling in* frontal presenta su expectación (está disfrutando de la experiencia). Desde su espalda, la cámara documental muestra a los demás soldados desapareciendo por encima de la ladera (la luz blanca del cielo “come” sus contornos). De nuevo un *travelling in* hacia Upham particulariza en su nerviosismo. La cámara documental gira en torno de él desde su espalda. Saca un telescopio en PP frontal, y se presenta su plano subjetivo visto a través de éste. Este plano divide un nuevo *travelling in* frontal que terminará en su PPP (la ruptura del movimiento genera mucha expectación). Sus planos subjetivos a través del telescopio generan tensión (son largos y en ellos apenas se aprecia lo que ocurre). Suceden una serie de explosiones (vistas en plano subjetivo y semisubjetivo documental) para finalmente terminar en su PP frontal (el plano más largo del fragmento) en el que no se escucha nada (teme que hayan muerto sus compañeros en las explosiones). Al escuchar la voz de Horvath y la de Miller encargándole que coja el equipo, sale corriendo hacia ellos. Se da un salto atrás para indicar su esfuerzo. Se produce una cortinilla diegética cuando el humo de las explosiones anteriores entra en cuadro.



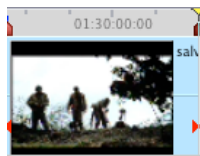
20.D.- La cámara documental sigue a Upham desde detrás. Atraviesa una nube de humo blanca (que simboliza que su pérdida de inocencia está al llegar). La cámara se adelanta al personaje y se aprecia que Wade ha sido herido y sus compañeros se afanan por ayudarlo. En PP Upham entra en cuadro frontalmente (aparece de entre el humo) y se aprecia su reacción mediante un *travelling in*. Se yuxtaponen los planos de Miller (PM estable), Jackson (horizonte inestable) y Mellish (muy contrapicado y con Upham paralizado al fondo). La cámara documental presenta en PG cómo Upham suelta el material impresionado y Reiben se va. En un plano conjunto frontal a Upham y con Wade en primer término, Upham también intenta ayudar dando su cantimplora. Se suceden planos breves y de pequeño tamaño que particularizan en cada uno de los personajes (siempre con Wade en primer término y las manos de todos ensangrentadas). También se inserta el plano subjetivo de Upham y el PG de la

situación tomado mediante narración documental. Los planos más largos son los subjetivos de Upham (se identifican como tales la segunda vez que se utilizan, ya que son seguidos por un PG del novato con el horizonte inestable). Wade pide morfina y, tras inyectársela, sus planos son cada vez más largos y presentan *travelling in* hacia su rostro mientras balbucea “no quiero morir” y “mamá”. Miller coge la carta de Caparzo y se insertan planos de reacción de cada uno. El ritmo del fragmento antes de esto es muy rápido, y la focalización de Upham incide en el impacto que la situación provoca en él. Levantan la vista hacia el lugar de los disparos.



20.E.- En plano subjetivo de Upham se aprecia que Reiben (que se fue durante la muerte de Wade) está pegando una paliza a un soldado alemán. En GPG y mediante panorámica se muestra la carrera de Mellish hacia él para colaborar en la paliza. Nace una música grave<sup>4</sup>. En un plano conjunto se aprecia cómo varios miembros de la compañía apuntan al soldado alemán y la cámara documental avanza hacia éste (aterrado). Un corte coincide con el “alto” de Miller. La cámara lo sigue en panorámica hacia ellos. Exige que señalice y cave la tumba de Wade. Se corta a un plano frontal de la compañía con la ametralladora humeante del soldado y su espalda en primer término (culpabiliza, aún humea el “arma del crimen”). La cámara documental muestra a Mellish arrastrando a Upham hacia el alemán para que le saque información. En PP frontal con referencia del alemán le pregunta educadamente. La cámara realiza un barrido conforme Jackson le obliga a cesar en su súplica. Upham en un plano muy breve cuestiona a Miller y dice “¿va a dejar que lo maten? ¡no es justo!” Miller contesta en PP “puede ayudarlo a cavar”. Upham se gira a cámara y se pregunta “¿qué está pasando?”. Un salto atrás explica su razonamiento (se aprecian dos cadáveres alemanes –a los que han matado ellos-).

## Sec. 21. El alemán cava las tumbas mientras le vigilan. Upham le da agua, Jackson se la quita y se enfada con Upham por solidarizarse con él.



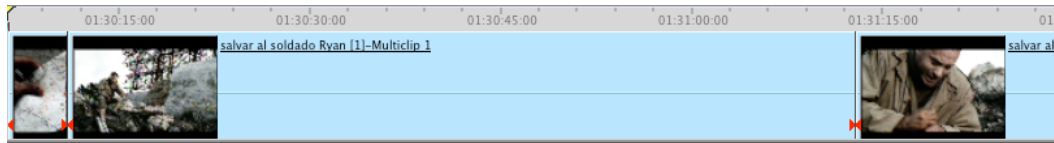
1:29:52 – 1:30:06

La música del último fragmento de la anterior secuencia continúa sobre ésta. En PG se presenta una composición similar a la de los planos de transición del trayecto de la compañía de las secuencias 12 y 20 (división en tercios horizontales de la imagen) se presenta la nueva situación del batallón. El alemán cava la tumba de Wade y las de los soldados que encontraron muertos al principio de la anterior secuencia. Jackson y Horvath vigilan al soldado alemán. Jackson pasa su cantimplora a Upham y éste, tras beber, se la cede al alemán. Jackson enfadado se la quita.

<sup>4</sup> “Wade’s death”



## Sec. 22. Miller llora en privado por sentirse culpable por la muerte de Wade



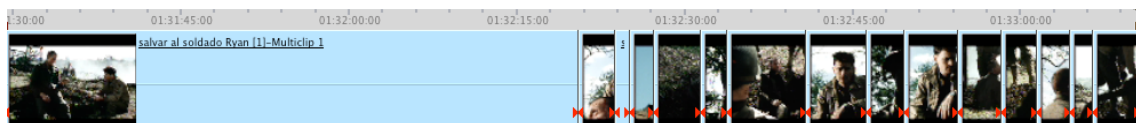
1:30:06 – 1:31:29

La música de las anteriores secuencias continúa sobre ésta. El primer cuadro es un PD del mapa de Miller. Un PG muy contrapicado y tomado en *travelling in* presenta al capitán solo. De fondo tiene una estructura de vigas que recuerda a las cruces del monte Calvario, asociándose el estado emocional del personaje a esta idea. La “cruz” que arrastra Miller es la responsabilidad que siente por la muerte de sus hombres (la presencia de cruces además sugiere que Wade puede ser el hombre que ocupa la tumba ante la que se derrumbó el anciano en la primera secuencia, ya que en este punto se sigue creyendo que el anciano es Miller). Su mano empieza a temblar y el capitán se esconde para echarse a llorar por la muerte de Wade (se siente responsable, y en esta ocasión no puede “culpar” a la misión, sino a sí mismo por haber decidido atacar al enemigo por un enfado personal consigo mismo y su compañía – inseguridad por temer perder el respeto de su tropa-). El plano es muy largo y transmite el dramatismo de la situación del personaje (con la “cruz” de fondo). Un salto adelante a un PM presenta el momento en el que deja de llorar y toma una importante decisión que le lleva a irse. Mediante este corte se genera expectación en el espectador que desconoce cuál es la decisión que ha tomado el capitán.

Sec. 23. El soldado alemán suplica por su vida. La compañía pretende ajusticiarlo. Upham suplica por él y Miller lo deja marchar. Reiben acusa al capitán de la muerte de Wade y Horvath está a punto de matarle por ello. Miller resuelve la apuesta confesando su opinión sobre la misión y lo que la guerra está provocando en él. No se reconoce, sólo quiere volver a casa. Reiben finalmente no se va

1:31:29 – 1:39:16

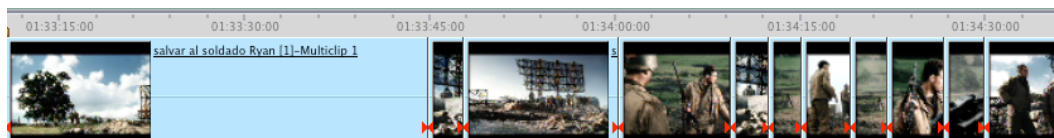
Esta secuencia se divide en escenas según los cambios de motivo temático. Estos siempre se introducen mediante un plano de situación de gran duración. En una ocasión presentan elipsis, pero por lo general transcurre en continuidad y son los cambios de posición y focalización de los personajes los que estructuran el fragmento.



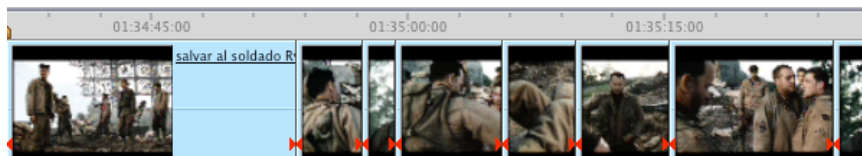
23.A.- La música se pierde. En un plano conjunto se presenta al soldado alemán fumando con Upham y hablando amigablemente de las cosas que al alemán le gustan de Estados Unidos. Este plano es muy largo y presenta cómo la compañía avanza hasta ellos frontalmente y en último término para terminar rodeando a los personajes. El plano se abre para presentar en primer término dos fusiles con dos cascos encima –representan a los dos soldados de la compañía que ya no están y que ocupan la mente de los soldados- (la muerte de estos justifica su ansia de “justicia”, como lo hacían las estelas durante el desembarco cuando dos norteamericanos mataron poco honorablemente a dos prisioneros). El plano genera una gran expectación y resulta dramático ya que el soldado, al verlos llegar continúa enumerando cosas que conoce y admira de Estados Unidos y se esfuerza por continuar cavando para postergar su asesinato.

Se pasa al PC de Upham al tiempo que el soldado alemán dice “América, ¡qué buena!”. Upham levanta la mirada (tiene al soldado alemán en primer término) y la dirige hacia Horvath (acusa

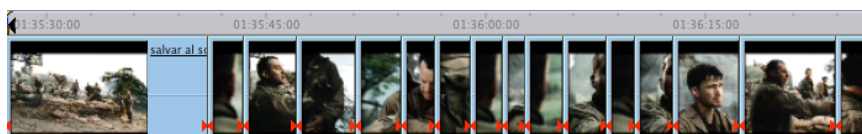
que los soldados no están haciendo honor a la “buena América”). Se pasa a los PP contrapicados de Horvath y Reiben. Se inserta el plano subjetivo de alguno de los soldados mirando al alemán y cómo éste trata de ser simpático con los soldados. En PM se aprecia a Miller serio. Se pasa a su plano semisubjetivo de la situación (con el soldado alemán y Upham en cuadro –da a entender que reflexiona sobre el argumento de Upham por su larga duración-). El soldado alemán comienza a tararear el himno americano y se pasa a un plano conjunto frontal de Upham con el alemán en primer término. Upham baja la cabeza admitiendo la culpa por no poder evitar que sus compañeros lo maten y después mira a Miller acusando su crítica. En plano subjetivo de Upham se aprecia a Miller en PPP muy cerca de cámara. En cinco cortes se presentan las súplicas del soldado (con la referencia de Upham siempre presente). En el último corte se da un plano general en el que se introduce en primer término uno de los fusiles conforme Upham traduce que el soldado dice que “siente lo de Wade”. Se confirma que el fusil representa al soldado caído. El fragmento genera una gran expectación por la larga duración del plano inicial y el ritmo regular del acontecimiento fraccionado en cortes. La focalización se reparte entre la de Upham y Miller. El menor tamaño de los planos de reacción del resto de soldados de la compañía y el protagonismo del soldado alemán (con un mayor número de planos) presenta los dos polos irreconciliables que protagonizan el conflicto y el motivo del mismo.



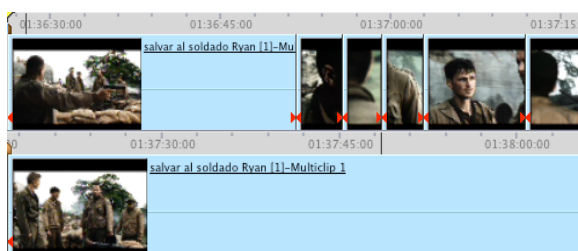
23.B.- Mediante una leve elipsis se presenta el plano de situación del siguiente fragmento. Un PG muy largo muestra la decisión de Miller: vendar los ojos del soldado y dejarlo marchar. Es un *travelling lateral* que genera mucha expectación, y en él la espalda de Reiben ocupa el primer término (simbolizando su oposición a lo que observa). Se inserta la reacción de Mellish y Jackson en plano conjunto. Un GPG muestra el momento en el que Upham lo deja libre (se deberá entregar al siguiente batallón norteamericano que encuentre, los soldados argumentan que también puede ser recogido por los suyos). En este GPG la estructura de vigas tiene una gran presencia (ocupando dos tercios de la imagen) y aquí sí que resulta muy marcada su similitud con las tres cruces del monte Calvario. En un plano conjunto se presentan las espaldas de Miller y Horvath en primer término y a Reiben centrado entre los dos mientras se queja. La planificación responde al mismo criterio que en el primer fragmento de la secuencia 21, donde Miller aparecía en el centro de las espaldas de aquellos que se oponían a su criterio. El plano panea siguiendo el desplazamiento de Reiben y saca a Horvath del cuadro cuando Reiben acuse al capitán de haber dejado libre al enemigo. Se inserta un plano conjunto de la reacción de Jackson y Mellish ante el enfrentamiento (una mosca lo recorre en primer término ya que serán los siguientes en morir). Dicen que esto les parece “una capullada”. Se pasa a un PA frontal de Upham (centrado y con el soldado alemán al fondo) que dice “hacer lo justo os parece una capullada”. En el siguiente plano general se ve a Upham argumentando que si lo mataran estarían “yendo contra las normas”, de espaldas y con el resto de la compañía frente a él (la posición de Jackson y Mellish coincide con la base de las “cruces”). Por segunda vez en la secuencia se presenta a uno de la compañía enfrentado al resto y se le ubica en el centro del cuadro y enmarcado por el resto. Después, se recupera el plano conjunto de Reiben y Miller cuando le acusa de haber antepuesto la vida del soldado alemán a las normas, diciendo sarcásticamente que “eso era lo decente” (aludiendo a lo que argumentó Caparzo cuando cogió a la niña y Miller le criticó una vez muerto por haberse saltado las normas). Se inserta un PG del soldado alemán alejándose con la ametralladora en primer término (da a entender que aún podrían dispararle desde lejos, generando una gran expectación). Finalmente, en un plano conjunto frontal y contrapicado de Horvath, Miller y Reiben, el capitán le dice a este último que recoja sus cosas dando el tema por zanjado.



23.C.- Este fragmento también se inicia con un largo PG de situación en *travelling* lateral que muestra el desplazamiento de Miller y la acusación de Reiben de que dos soldados han muerto por seguir las órdenes del capitán (insinuando que no piensa cumplir más sus órdenes). El desplazamiento del capitán le lleva a compartir la posición de Upham en el cuadro. Esto no sólo es a nivel físico, sino que traduce que Miller comparte su posición moral. Reiben se aproxima al capitán y la enunciación subraya su enfado al retratarlo en un plano más corto que al capitán. Horvath lo tira al suelo y su caída se presenta en un plano individualizado, indica su enfado con el sargento. Un bombardeo lejano ha ido puntuando los conflictos en la secuencia. En este momento, se da un salto de eje para presentar un plano conjunto lateral de Horvath y Reiben enfrentados, con Miller al fondo. El cambio de perspectiva sugiere que Horvath ha perdido los nervios. Reiben decide desertar y en PP de Miller se muestra su reacción.



23.D.- En un nuevo PG se presenta el desplazamiento de Horvath hacia Reiben y su enfrentamiento (el plano los presenta lateralmente con Upham y el resto de personajes al fondo). Horvath saca su arma y se pasa a un PP frontal y a la altura de los ojos de Reiben con el primer término de Horvath desenfocado. Reiben dice “¿va a dispararme por Ryan?”. El resto de soldados corren a convencer a Miller de que haga algo (se cambia el eje). Cada una de sus súplicas se presenta en un corte. Se insiste en el enfrentamiento de Horvath y Reiben presentándolos en planos frontales y con referencia equivalentes entre sí (ambos tienen razón en sus argumentos). Se devuelve la atención a Upham y Miller, quien pregunta en cuánto está la apuesta por conocer su pasado. Desde un plano con referencia de Upham y Miller éste pregunta a Horvath en cuánto está la apuesta sobre él ante la falta de respuesta del novato.

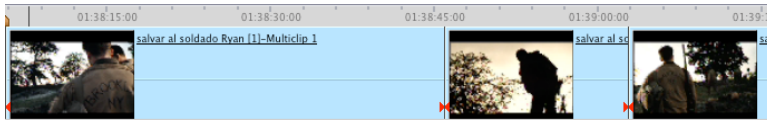


23.E.- En PG tomado en *travelling in* Miller confiesa que es maestro. El *travelling* hace salir a Horvath (que se mantenía en primer término del mismo apuntando a Reiben) simbolizando el cambio en el foco de atención del personaje. Con su PP de reacción (avergonzado por haber estado a punto de matar a Reiben) nace una pieza musical<sup>5</sup>. El plano se corta para presentar la reacción de cada uno de los personajes. El único que comparte plano con Miller es Upham (debido a su admiración por el capitán y porque es quién comprende la “estrategia” del “maestro”).

De nuevo un PG sigue el cambio de tema de Miller que se pregunta si su mujer le reconocerá al volver porque él ve que “ha cambiado tanto que ya no se reconoce”. Cambia de posición para ponerse en primer término y confesar su opinión sobre la misión (algo que anteriormente no hizo ante su tropa): “Ryan es sólo un nombre (...) si le encontramos y con eso me gano el

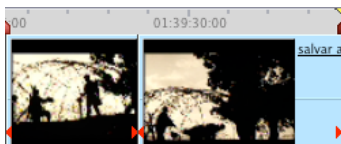
<sup>5</sup> “High school teacher”

derecho de volver con mi mujer; entonces ésa es mi misión". Se aprecia a Upham, Jackson y Mellish al fondo del cuadro. Con su cambio de tema cambia de posición y sale de cuadro.



23.F.-En un plano con referencia de la espalda de Reiben (que sugiere que tiene escrito en la cazadora "Brooklyn, NY" -ya que convenientemente se ha quitado la mochila que ha llevado puesta el resto de la película-), Miller le trata de convencer de que se quede diciendo que si quiere ir a combatir le hará los papeles que necesite, pero que "cada vez que mata se siente más lejos de casa" (no se lo desea). Miller se aleja y Reiben comienza a andar. La cámara lo sigue lateralmente hasta que se para y presenta su espalda en primer término (ahora se lee perfectamente "Brooklyn, NY, USA"). Esto traduce el proceso de pensamiento del personaje. Miller tiene razón, quiere volver a su hogar. Se inserta su plano subjetivo de la silueta de Miller contra el cielo arrastrando él solo un cadáver y, de vuelta al plano anterior, Reiben decide mantenerse con la compañía.

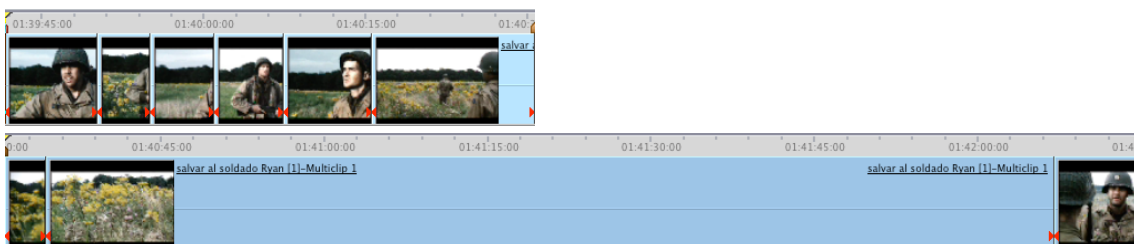
## Sec. 24. La compañía entierra los cadáveres



1:39:16 - 1:39:41

En dos planos elípticos se presenta a contraluz a la compañía enterrando los cadáveres (simboliza que también entierran el conflicto, ya que ésa era la tarea del soldado alemán). En primer término, aparece alambre de espino. A ellos se los aprecia en silueta. Miller se aleja del grupo y queda mirando al infinito. La presencia del sol (por primera vez en el film) transmite la esperanza del personaje y cierta liberación por haber podido confiarse a sus compañeros.

## Sec.25. La compañía encuentra a Ryan por casualidad (su batallón los protege de un tanque alemán)



1:39:41 - 1:42:14

La música de la anterior secuencia se finaliza con la voz de Mellish canturreando. La secuencia se inicia un fragmento de PM individualizados de los personajes. El plano de Horvath es el que se presenta más frontalmente. El de Upham realiza un acercamiento a él. Un plano desde la espalda de Miller lo presenta andando frente a Upham. Se inicia una música dramática (presagia algo malo) y Miller ordena que se tiren al suelo al divisar un tanque alemán. La cámara, que presenta un tratamiento documental durante toda la secuencia, también se agacha.

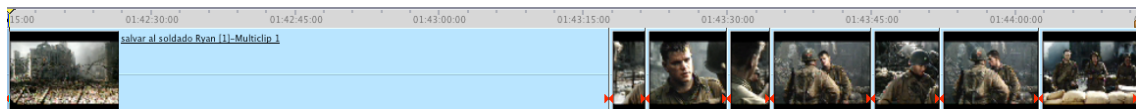
Un corte y la supresión de la música presenta el plano subjetivo de alguno de los soldados viendo el tanque pasar (con su sonido muy presente). Un salto atrás permite relacionar la posición de los soldados con la del tanque (está pasando a su lado). El plano es larguísimo y

realiza un travelling lateral a ras de suelo con los soldados en primer término que recuerda al momento de la secuencia 20 en el que encontraron los cadáveres. De pronto una explosión elimina la amenaza. Horvath se incorpora y pregunta que quién dispara. Miller y él terminan con los alemanes que huyen del tanque. La cámara documental sigue a Miller hacia el tanque. De pronto, se escucha una voz que proviene de otra posición que dice “somos de la 101, vamos a salir”. Con la espalda de Miller en primer término aparece un conjunto de soldados al fondo. Estos se aproximan y se presentan. Uno de ellos es el soldado Ryan. Miller confirma que es “James Francis Ryan” y éste pregunta que cómo lo sabe. Un corte interrumpe el largo plano secuencia y presenta un PP de Miller que realiza una panorámica a la compañía (ésta mira seria y frontalmente a Ryan apoyada sobre el tanque en llamas –la escenografía simboliza su rabia por el personaje-).

## Sec. 26. Miller comunica a Ryan la muerte de sus hermanos. Ryan se niega a dejar su posición protegiendo el puente.

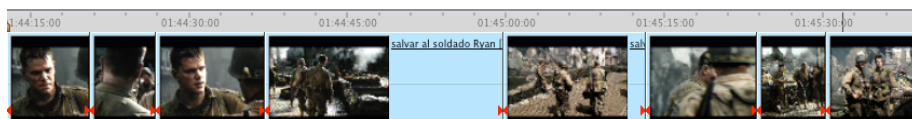
1:42:14 – 1:47:26

Esta larga secuencia presenta tres situaciones de un mismo conflicto. Aunque transcurre en continuidad se aprecia que está dividida en tres bloques según su motivo temático y los cambios en focalización narrativa y posición de personajes.

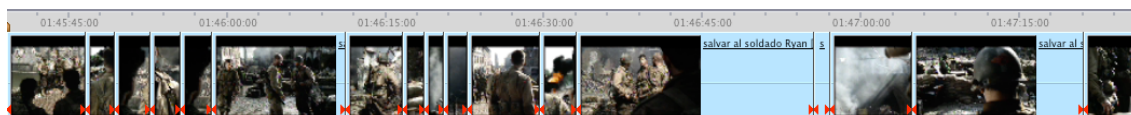


26.A.- Esta secuencia se inicia con un plano de situación muy largo tomado en *travelling* lateral que muestra el desplazamiento de Miller junto al oficial al mando. Éste informa de su situación en Ramelle. Al paso de los personajes por el eje del desplazamiento lateral de la cámara, que coincide con su entrada en el puente, ésta realiza una panorámica sobre ellos. En ese momento Miller cuenta el motivo de su misión (Ryan). La posición final de la panorámica muestra un GPG que incluye a Ryan en primer término. Miller lo aparta de sus compañeros e introduce el mensaje que debe transmitirle. Un corte al PC de Miller muestra brevemente cómo le dice que sus hermanos han muerto. Este corte trunca abruptamente la expectación del largo plano inicial (se equipara el estado emocional del espectador con el de Ryan). Un plano de mayor duración presenta en un tamaño equivalente la reacción del soldado (ambos tienen referencia del otro personaje). Le pregunta “¿cuántos?” tras unos segundos de silencio. La duración de este plano es mayor (se pretende empatía con el personaje). Cuando Miller le dice en el plano que le favorece que han fallecido todos, los compañeros de Ryan se desplazan para llenar el fondo del plano. Esto justifica un salto de eje a un plano conjunto de Miller y Ryan (parece el plano subjetivo de estos). Este salto de eje sugiere el impacto que el mensaje de Miller ha tenido en él. En el contraplano (en un tamaño más corto) Miller confirma la información a un incrédulo Ryan. En el fondo se presentan objetos humeando. El humo coincide con las cabezas de los personajes (de la de Miller “sale” menos que de la de Ryan, que es mucho más negro). Sugiere el estado mental de los personajes. El menor tamaño del plano que favorece a Miller permite apreciar que en esta ocasión (a diferencia de cuando se lo comunicó al primer “soldado Ryan”) está tratando de tener más tacto. De nuevo, se incluye un largo plano tomado desde el punto de vista subjetivo de algún soldado (sin identificar, se pretende la inmersión del espectador) en el que se produce un largo silencio de Ryan. El protagonismo de éste es absoluto y la secuencia trabaja la empatía con él. Finalmente se inserta un plano frontal de tres miembros de su compañía en el que uno de ellos pregunta que qué ha pasado. Al enterarse se realiza un inserto cómico de su sorpresa para reducir la tensión al tiempo que se insiste en el drama de Ryan. Esto permite una transición al nuevo fragmento, dónde varía el motivo temático.





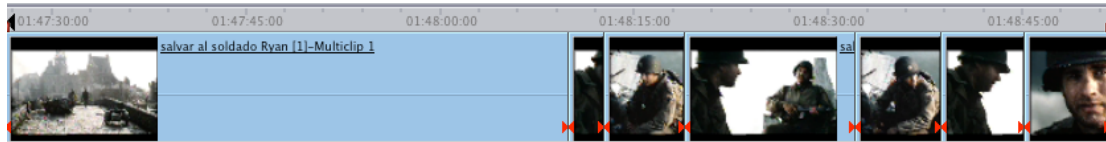
26.B.- De vuelta en el eje que inició la conversación íntima entre Miller y Ryan al principio de la secuencia, éste pregunta que si sólo han venido para decírselo (en PP con referencia de Miller). La vuelta al eje original traduce que Ryan recupera, o se esfuerza por recuperar, su formalidad inicial (para no mostrar sus sentimientos). Miller, en tamaño equivalente y con la compañía de Ryan al fondo, dice que tienen orden de llevarle a casa. De nuevo en el plano de Ryan éste reacciona dejando escapar una lágrima tras mirar hacia donde se encuentran sus compañeros. Miller sale de cuadro y permite que se pase a un PG en el que Ryan se desplaza para ubicarse en primer término y en el que al fondo se aprecia a Miller comunicando sus órdenes al oficial al mando de la compañía de Ryan. No puede creer lo que está pasando. Un corte muestra el giro de Ryan desde el segundo eje empleado por la secuencia. Su posición forma una diagonal con Miller que subraya el conflicto entre los personajes. Le dice que él también tiene órdenes de no abandonar su puesto. Miller argumenta que vienen del general Marshall y que eso lo cambia todo. Ryan dice que no ve por qué. En un PG desde la espalda de Miller el oficial se desplaza hacia la zona en la que se encuentra Ryan (comparte su posición moral) y recuerda que tienen órdenes de proteger el puente “a toda costa” ya que es el único que queda en pie y es vital para ganar la guerra. En este caso la misión principal, ganar la guerra, se utiliza en contra de los intereses de Miller (él lo empleó como argumento para tomar la ametralladora en el conflicto en el que murió Wade). El movimiento de Miller permite que se pase al PP de Ryan con su referencia. Ryan argumenta la necesidad de quedarse. De final se escucha la voz de Reiben que dice “¡Oye, imbécil!”. La mirada de Ryan se dirige hacia él. Un *travelling in* muestra un plano conjunto de toda la compañía en el que Reiben le culpa de la muerte dos de los suyos que han caído durante su búsqueda. La reacción de Ryan se aprecia desde el plano semisubjetivo de Reiben. La referencia de Mellish entra en cuadro. Ambos personajes permiten que se enmarque a Ryan y Miller como centro del conflicto (como en secuencia 20).



26.C.- Un PG picado con referencia de la compañía (que continúan presentándose en silueta) muestra a Ryan aproximándose a ellos y preguntando el nombre de los fallecidos. Desde su espalda y recuperando la angulación habitual, se presenta la respuesta de Mellish a un lado de su compañía. La espalda de Ryan define una diagonal con el grupo (subrayando el enfrentamiento). La respuesta de Ryan, que recuerda el nombre de Wade pero pide que le recuerden el nombre de Caparzo, se presenta de nuevo enmarcada en PP con las siluetas de Reiben y Mellish. En PC frontal, Mellish recuerda el nombre de su amigo. Ryan se aleja de ellos aproximándose al primer término de un PG que presenta a la compañía al fondo. Expresa a cámara (en un aparte) que “esto no tiene sentido” (como decía Reiben en la anterior secuencia). En PG, con la espalda de Miller y el oficial enmarcando la posición central de Ryan, éste exclama que por qué él. Se insertan planos individualizados de sus compañeros conforme Ryan expone su argumento (por qué merece él ser rescatado y no llevarse a cualquiera de sus otros compañeros). En PG, con la referencia de la espalda de Ryan en primer término, Miller le pregunta con sarcasmo si eso es lo que deberán decirle a su madre. La diagonal que forma la espalda de Ryan y el rostro de Miller es muy pronunciada. Se inserta la reacción de Reiben en un PC frontal. Al fondo se aprecia un incendio y mucho humo que simboliza su enfado. Por una parte está enojado con Ryan por no querer volver y terminar la misión, y de otra se enfada con Miller porque emplea con Ryan el mismo argumento que ya utilizó con él en la secuencia 12 cuando decía que la misión no tenía sentido. Esto le hace ver que no son tan diferentes él y Ryan y eso le molesta. Seguidamente se presenta al conjunto de Ryan, Miller y el oficial desde el plano semisubjetivo de Reiben. Su posición y la de Ryan marcan una notable diagonal. El soldado responde que deben decirle a su madre que decidió quedarse luchando junto a “los únicos hermanos que le quedaban”. Reiben se gira hacia cámara con su arma en alto conforme

Ryan sale de cuadro (permitiendo que se entienda su enfado porque el sacrificio de sus compañeros no ha valido para nada). Desde un plano picado con referencia de la cabeza de Miller se ve a Ryan aproximándose a sus compañeros. En un salto adelante se presenta el plano subjetivo de Miller. De vuelta en el anterior tamaño de plano, Miller se gira a cámara y se aprecia su reacción de respeto por la decisión del joven. De final se muestra un PC de Ryan siendo consolado por sus compañeros.

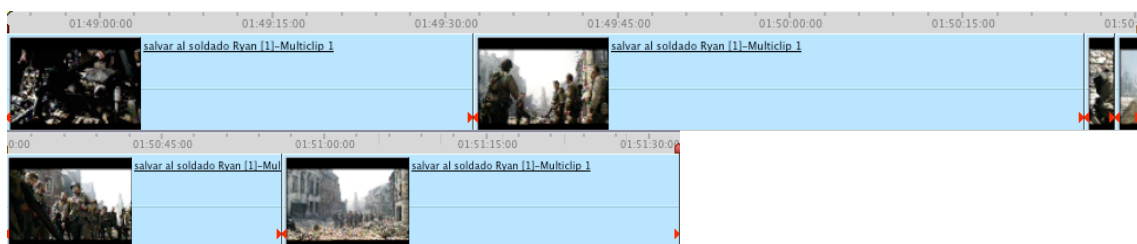
## Sec. 27. Miller y Horvath reflexionan sobre qué hacer a continuación



1:47:26 – 1:48:51

En un largo plano de situación tomado mediante un movimiento de *travelling* lateral combinado con panorámica (como el plano inicial de la anterior secuencia, pero hacia el otro lado del puente) Horvath pregunta a Miller qué órdenes tienen ahora. Miller explica “sargento, hemos cruzado una extraña frontera. Nuestro mundo ha dado un giro surrealista” (referencia a *la frontera* cuando precisamente están cruzando un puente al que denominarán “el Álamo”). Horvath recuerda que aún así “la cuestión sigue pendiente”. Miller pregunta su opinión al respecto. Éste contesta que parte de él le da la razón a Ryan porque no ha hecho nada para merecerse volver a casa (“lo dejamos y nos vamos”). Pero un corte a un gran contrapicado frontal de Horvath, con Miller en primer término, introduce su verdadera opinión. En el plano opuesto de Miller (picado y con su espalda de referencia) explica: “si nos quedamos y milagrosamente sobrevivimos...”. Se corta a un plano de Miller en el que se aprecia su incomprensión. De nuevo se emplea el plano contrapicado de Horvath para verle decir: “salvar al soldado Ryan fue lo único decente que pudimos sacar de este maldito embrollo”. Tras el inserto del plano de Miller, se recupera a Horvath diciendo “como usted dijo, nos ganaríamos el derecho a volver a casa”. La referencia a la secuencia en la que así convenció Miller a Reiben se relaciona así con la respuesta de Ryan (que considera que “no se lo merece más que otros”). Está proponiendo a Miller luchar por mantener con vida a Ryan y volver a casa con “honor”. El éxito de las palabras de Horvath se aprecia en el corte a un PPP de Miller a la altura de sus ojos. Sobre este plano nace una melodía<sup>6</sup> que acompañará la secuencia siguiente relacionando el final del plano de Miller pensativo con la siguiente escena.

## Sec. 28. Miller diseña un plan para poder combatir a los alemanes junto a la compañía de Ryan



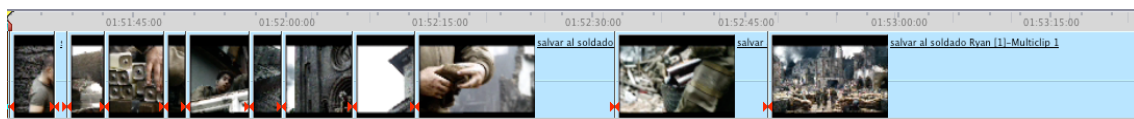
1:48:51- 1:51:32

La música introduce el plan de Miller. Una grúa permite realizar un *travelling out* del PD del armamento que le queda a la compañía de Ryan (claramente insuficiente para resistir un ataque alemán) y seguir lateralmente a Miller al exterior del edificio donde se encuentra el resto. El grupo sale y un GPG muestra a Miller y a sus hombres de espaldas mirando hacia el final de la calle. Miller expone el plan: dividirán al enemigo volando un tanque que impida pasar al resto

<sup>6</sup> “Defense preparations”

debido a la estrechez de la calle. Un salto adelante (aunque se modifica la angulación) presenta al conjunto de hombres cuando Ryan pregunta que cómo lo harán y, con la respuesta de Miller, un *steadicam* le sigue conforme va disponiendo a sus hombres. El ritmo es lento y los movimientos suaves debido a la seguridad del personaje (el PDV le sigue). Cuando el oficial de la otra compañía pregunta que cómo lo lograrán, se corta al inserto del plano semisubjetivo de Miller (hay un pequeño vehículo que servirá como cebo). En un PC se atiende a la pregunta de Ryan “pero ¿con qué?”. Miller da su respuesta desde el centro de un PA (lo harán con bombas adhesivas que ellos fabricarán gracias a su conocimiento del manual –los soldados jóvenes no saben cómo hacerlo-). Se recupera el PG tomado con *steadicam* para presentar a los soldados acercándose a Miller para escuchar su explicación de cómo fabricar las bombas. Reiben apunta molesto que les confiscarán los calcetines al pasar por delante de cámara. Ésta se detiene en Upham que reacciona nervioso ante lo que está por ocurrir, la cámara lo subraya mediante un acercamiento a su rostro.

## Sec. 29. Se preparan para recibir el ataque alemán

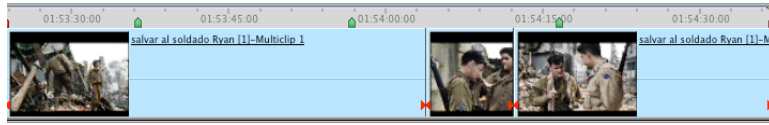


1:51:32 – 1:53:23

Esta secuencia se compone de varias escenas diferentes de la preparación del plan de Miller. Se trata de un resumen que pretende crear expectación. Acostumbra al espectador a la estructura en la que se basará el episodio de la defensa de Ramelle (en montaje alerno entre varias situaciones). La primera escena se resuelve en tres cortes en continuidad que muestran cómo quitan el explosivo que estaba colocado en el puente para aprovecharlo para la fabricación de bombas. La siguiente consta de dos planos (panorámica vertical de PD de la bomba-lapa dentro de un calcetín al rostro de Horvath mientras lo fabrica. Un corte elimina el movimiento descendente de su rostro al calcetín y lo muestra directamente desde la misma posición desde la que se tomó el plano anterior (esto favorece el ritmo, es un resumen). En un solo plano se muestra a Mellish preparando una ametralladora. En tres planos de angulaciones muy diferentes se muestra la dificultad de la operación (gran contrapicado de ascenso de ametralladora al campanario-, GPG de angulación normal de la misma escena que termina desequilibrando el horizonte, y contrapicado de Jackson tirando de la soga). Un PD presenta de nuevo las manos de Horvath con los calcetines y un barrido sigue su lanzamiento del mismo a Reiben. La cámara es documental y barre a las acciones de cada uno de los personajes hasta que Miller, seguido de Ryan, cruza el campo. Un salto de eje presenta un PD de un casco que contiene algo (el salto y el tamaño de plano sugieren que esto es importante). La cámara sigue el trayecto del soldado que lo porta y se muestra cómo dice “aquí están las minas” y extiende una mecha a lo largo del puente. La última escena se recoge en un solo plano (de gran duración). En él Miller, Ryan y otro soldado cruzan el puente (frontalmente a cámara). Se realiza una panorámica conforme ellos cruzan que permanece con Ryan (al que se ve algo suspicaz). El movimiento de cámara es el que se ha empleado anteriormente cuando Miller ha cruzado “la frontera” al puente. Miller explica que si los tanques alemanes llegaran a cruzar una zona del puente a la que denomina “el Álamo”, el último con vida deberá encender la mecha que se acaba de presentar en la escena anterior. Ryan pregunta que qué hará él. Miller pasa por delante de cámara para salir de cuadro diciendo “permanecer a medio metro de mí”. Ryan se gira a cámara (ocupa el centro del cuadro) sin saber qué responder pero asumiendo la decisión de Miller.



### Sec. 30. Mellish explica a Upham su cometido y ante su nerviosismo le confiesa lo que significa “fomare”



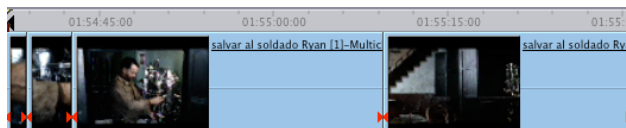
1:53:23 – 1:54:36

En un largo plano de situación, un *steadicam* describe el trayecto de Upham y Mellish. El soldado judío le explica al novato lo que deberá hacer durante la operación (proveerle de munición). Cuando Upham le confiesa su nerviosismo (a partir de explicar que antes no fumaba y que ahora lo hace) la narración omnisciente realiza un corte a un PM conjunto que muestra a Mellish poniéndole una ristra de balas en el cuello conforme le sugiere que sabe cómo se siente diciéndole “follado y machacado sin remedio”. El corte destaca la acción. La “imposición de balas” recuerda a la imposición del Talit<sup>7</sup>, lo cual, siendo Mellish judío, simboliza que reconoce su madurez, y le admite como miembro del grupo. Además le da el significado de “fomare”, una palabra compartida por el grupo de la que desconocía su significado por ser “novato”. En el plano de Upham éste comprende la invitación de Mellish y se alegra de haber sido aceptado por fin en el grupo. Se alejan de allí mientras, debido a su nerviosismo e inexperiencia, Upham deja caer las balas al suelo. Este suceso tiene mucha importancia para el arco dramático de Upham, y por ello, se muestra en una secuencia aparte del *montage* anterior.

### Sec. 31. La compañía espera a los alemanes mientras comparten recuerdos de su vida civil

1:54:36- 2:03:13

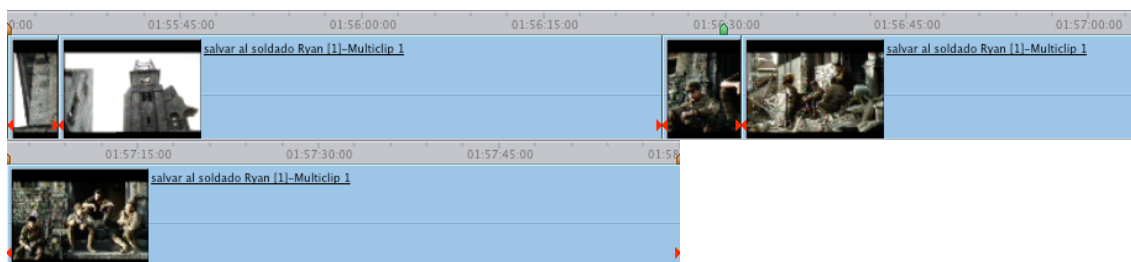
Esta larga secuencia de ritmo muy lento presenta varias escenas en montaje alterno.



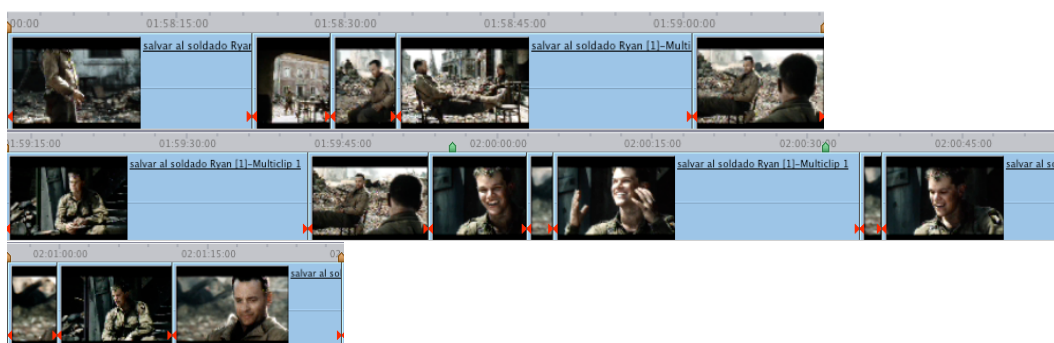
31.A.- Mediante tres planos fijos (dos PD yuxtapuestos) y un PML en continuidad se presenta la frustración de Miller frente a una aparentemente intacta máquina de café que no funciona. Cruza una puerta y un *travelling* lateral permite que salga al exterior del edificio, donde Ryan le pregunta qué es lo que dice una canción que suena en un tocadiscos lejano. Miller explica su argumento (es una canción de Edith Piaf, de un disco que han debido encontrar entre las ruinas).

---

<sup>7</sup> En la comunidad judía la imposición del Talit es un acto de Bar Mitzvah (que celebra que el niño alcance la madurez) o se permite que se use cuando un niño es capaz de guardar suficiente respeto. Ambas interpretaciones indican que Upham ha madurado a ojos de Mellish.



31.B.- La música permite la continuidad al siguiente plano. Muestra a Jackson, en la torre del campanario, vigilando con unos prismáticos. Un *travelling* lateral realiza un desplazamiento del campanario (que se presenta muy contrapicado) a la ubicación del resto de la compañía (sentados en una escalera de un portal). Upham está de pie y traduce la letra de la canción (se da por entendido que Horvath le ha pedido que lo haga). Un plano conjunto excluye a Upham del cuadro conforme Mellish le gasta una broma (parece que se siguen riendo de él). Un salto atrás muestra cómo todos ríen amigablemente, y cómo Upham se siente integrado y continúa traduciendo. Reiben comienza a relatar un recuerdo del día antes de partir al frente. Es un recuerdo divertido, y su relato se da en un plano conjunto frontal. Los soldados, por su disposición en la escalera, parecen unos adolescentes sacados de Brooklyn (en relación al recuerdo de Reiben). Los planos son muy largos y la elección del tamaño de los mismos no permite destacar a ninguno de los personajes: el protagonismo es de “la compañía”.



31.C.- La siguiente escena recupera la conversación de Miller y Ryan. Miller escucha la música y su mano comienza a temblar (el plano comienza en ella). Se escucha a Ryan preguntar si se encuentra bien. Miller disimula su condición. En un PG que enmarca a los personajes mediante el arco de una fachada Ryan pregunta si en verdad era profesor. Miller se sienta y contesta que sí. Ryan le dice que nunca podría tener su trabajo tras ver cómo él y sus hermanos trataban a sus maestros. Un plano semisubjetivo de Ryan muestra a Miller contestando que tuvo a mil chicos como él. En un plano conjunto, que presenta a Miller en primer término y a Ryan al fondo, éste le confiesa que no es capaz de “ver” las caras de sus hermanos. Miller le explica cómo conseguirlo mientras sube las piernas a una silla. Por la composición, las piernas de Miller le “unen” a Ryan. De nuevo en el plano semisubjetivo de Ryan se ve a Miller mientras le pone un ejemplo de lo que él hace para recordar a su mujer.

Un PML particulariza en Ryan (centrado en la imagen) que comienza a relatar un recuerdo. De pronto se echa a reír y se inserta la reacción divertida de Miller a lo que le cuenta en el plano semisubjetivo del soldado. El largo monólogo de Ryan se presenta en PP centrado (por fin visualiza sus caras al haber prescindido del contexto, por ello el plano es más cerrado). Se ríe a carcajadas recordando una gamberrada que compartió con sus hermanos. Se insertan breves PP de Miller que sonríe educadamente (aunque algo triste porque sabe que al terminar el recuerdo Ryan caerá en la cuenta que sus hermanos han muerto ya). De pronto, Ryan cambia el tono y dice que eso fue lo último que vivieron todos juntos porque al día siguiente su hermano partía al frente. Esto se aprecia en un plano más abierto (porque ha salido del recuerdo). La historia que relata de su hermano se parece a la que cuenta Reiben en la anterior secuencia. En PP de Miller, Ryan le pregunta por su mujer. Miller dice que se lo guarda para sí. La música diegética se ha ido perdiendo a lo largo del monólogo.



31.D.- Un corte a la situación de la compañía devuelve la música a primer término bruscamente. Se inserta un PP lateral de Upham que suspira. De vuelta a la situación de Miller y Ryan se escuchan ruidos a lo lejos. Miller confirma que su mano tiembla (ocurre cuando se aproxima un combate). La compañía también percibe el sonido. El plano conjunto de estos es muy largo y genera mucha expectación, ya que los personajes se levantan y miran fuera de cuadro progresivamente. Miller se incorpora y, al mismo tiempo, se escucha un sonido de “scratch” (han quitado la música). Cuando sale de cuadro se adopta el PDV documental y en PG se presenta mediante barridos y cámara en mano cómo todos acuden a su posición. Miller, Ryan y Reiben miran a las señas que hace Jackson desde el campanario advirtiéndolo de la llegada de los tanques alemanes. Se hace un salto adelante (plano subjetivo de Miller) mientras éste traduce las señas del soldado. Se retoma el plano anterior (salto atrás) conforme Miller indica que tomen sus posiciones. Reiben mira de reojo a Ryan antes de irse al vehículo (hará de cebo). Le desean buena suerte y dice que no la necesita, que “tiene buena estrella” (será de los pocos que sobrevivirán). Upham se introduce en el cuadro y mira nervioso en PC frontal. El inserto de un PGC de Reiben alejándose crea temor en el espectador (por parecer una “despedida” del personaje).

## Sec. 32. Defensa del puente. Muerte de Jackson, Mellish, Horvath y Miller. Fin de flashback.

2:03:13- 2:32:19

Esta secuencia se divide en bloques en función a las diferentes fases del combate, y sus acontecimientos imprevistos. Recurre a un montaje alerno entre las diferentes situaciones de los personajes en la defensa de Ramelle a lo largo de cada fase de la operación.



32.A.- La primera parte de este fragmento presenta en nueve planos la ubicación de muchos de los personajes (sólo la de aquéllos a los que no habíamos visto ya en su posición, se omite a Jackson porque ya se sabe que está en el campanario). La escena se abre y cierra con planos de Mellish en la ametralladora que presentan una perspectiva forzada por la diagonal que marca la ametralladora en primer término. El segundo y el tercer corte siguen a Upham (en el segundo se presenta en plano semisubjetivo su ubicación en un PG visto desde una posición elevada y en el segundo el PDV documental sigue su desplazamiento). Un corte pasa a mostrar el desplazamiento del soldado responsable de encender la mecha hasta su escondite. El plano más largo de esta presentación muestra la toma de posición de Miller y Ryan (se sitúan en una trinchera frente a la calle por donde debería entrar el tanque). Un barrido muestra a Upham adentrándose ahí con ellos por error y volviendo a salir. Está nerviosísimo. Un PD de los cócteles molotov que se lanzarán desde unos balcones permiten ver la vuelta del vehículo-cebo (se aprecia a Reiben a salvo). En continuidad, se recupera el plano frontal de Ryan y Miller en la trinchera. Reiben dice que no sabe si habrán “picado”. En continuidad una panorámica irregular presenta a los tres frontalmente apuntando hacia los tanques. También realiza un barrido a Horvath que se ubica en una trinchera más próxima (se le aprecia en PP). Esta parte pretende generar expectación e informar de la posición de los personajes.

La siguiente parte presenta la espera de Reiben, Ryan y Miller en la trinchera conforme se escucha que se aproxima el tanque. En PP con referencia Reiben mira a Ryan. Éste le devuelve la mirada y Reiben afirma con la cabeza, le “perdona” por ser el motivo de que estén allí. El plano más largo se toma desde la espalda de Miller y Ryan. Las cabezas de los personajes y sus rifles marcan el punto de fuga por dónde se aproxima el tanque. Esperan a que gire y se adentre en la calle. Se inserta el PP de Miller expectante (el tanque ha de girar o su plan fallará). Finalmente, en un PG con la única referencia de Miller, el tanque girará (se pretende que el espectador comparta su estado de ánimo particular). El sonido del tanque y de los soldados alemanes permite la continuidad a la siguiente parte. El tiempo se ha dilatado muchísimo por la larga duración de los planos. Se distingue claramente entre los dos acontecimientos que tienen lugar (plano máster para el tanque, plano-contraplano para Reiben-Ryan).

Se pasa a la posición del soldado de la mecha (que prepara el detonador al paso del tanque). El PDV documental se aproxima a él, muestra la ventana por donde pasan los alemanes y atiende en PD a su acción con el detonador. Tres planos muestran respectivamente el PDV de Mellish y su compañero, el PPP de su compañero y el de él. Se pasa al PG tomado desde la trinchera en el que se aprecia al tanque avanzar. Seguidamente, tres PP presentan de modo equivalente a Miller, Ryan y Reiben (apuntando casi a cámara). Cada plano es un poco menor que el anterior y la punta del arma cada vez está más cerca del espectador. Los planos duran exactamente lo mismo (es como una “cuenta atrás”). Tras estos paréntesis que dilatan la expectación, se recupera el plano del soldado de la mecha. Después se pasa a un plano cenital tomado desde el balcón del tanque, se corta al soldado cuando acciona el detonador, y de nuevo en el plano cenital, el tanque explota. El humo tapa el cuadro. Tres cortes de los disparos de las ametralladoras norteamericanas puntúan el fragmento. Finalmente se recupera el plano desde la trinchera para que Miller dé paso a la próxima fase.

En este fragmento se produce una clara adaptación del ritmo a las emociones de los personajes (favoreciéndose la identificación con ellos). El protagonismo de Miller es mayor que el de los demás (focaliza parte de la espera). El PDV es por lo general documental salvo por el momento de “comunicación sin palabras” de Reiben y Ryan.



32.B.-Los barridos de la cámara dirigen la narración de la primera parte del fragmento. Comienza en un PD del encendido de la mecha de una bomba adhesiva y por barrido se pasa a mostrar el tanque avanzando por la calle, por barrido se vuelve al PD del explosivo y se sigue el trayecto del soldado que se dirige a pegar la bomba-lapa. Los barridos traducen el proceso de pensamiento del soldado. Un corte a un breve inserto en PG del soldado muestra cómo la bomba explota antes de que la adhiera. La explosión permite un salto de eje a otro PG (se repiten fotogramas, no la explosión entera) visto desde la posición de Miller (que se protege, como el PDV). Ordena repetir la operación a otros dos soldados. Se inserta un PGC de Jackson haciendo señas en el campanario y un salto atrás permite el barrido de éste a Miller conforme “traduce” sus señas y ordena que abran fuego las ametralladoras. Se pasa al plano conjunto de Mellish y su compañero en la ametralladora disparando casi a cámara (nunca lo hacen a cámara directamente en toda la secuencia) y un sonido extraño produce su alarma y la del espectador. En un PG se muestra cómo el tanque apunta hacia ellos. Un salto atrás muestra la posición de Upham respecto a la anterior situación (está detrás, luego el PDV anterior era su plano subjetivo). Mellish y el soldado escapan al disparo. El polvo y el humo tapan a Upham pero éste sale corriendo transportando la munición que requiere Mellish. La cámara sigue a Upham por unas escaleras hasta la nueva posición de Mellish (dentro de una casa). Es el plano más largo del fragmento (es necesario reubicar la acción y se busca que el

espectador comparta la “sensación” de Upham –que por primera vez lleva a cabo una labor relevante-). De vuelta en la trinchera, se presenta en cuatro cortes (con poca diferencia entre los cuadros) a los soldados adhiriendo las bombas a las ruedas del tanque. Miller grita en PP “cuerpo a tierra” y se arroja sobre Ryan para protegerle. La cámara se agacha con ellos. Un salto atrás muestra la explosión del tanque desde la trinchera. Han detenido el tanque (se aprecia en un PD cómo se rompe su sistema de desplazamiento).

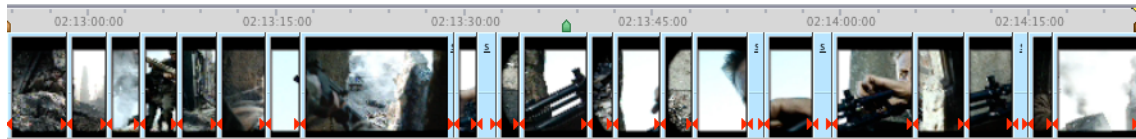
Se pasa a Mellish, quien ve a través de un agujero en la pared la situación del exterior (permite continuidad, se aprecia en plano semisubjetivo). Ordena a Upham que vaya a por munición. Se inserta un PD del tanque deteniéndose y se pasa a un plano de Upham bajando las escaleras. El PDV le sigue en su trayecto al lugar donde guarda la munición (cruza por delante del tanque). Desde el PDV cenital que presentó anteriormente la ubicación de las bombas molotov, unos soldados las arrojan sobre el tanque. Se ve a los soldados alemanes salir de él en llamas. Otro corte los muestra en un plano más corto gritando de dolor. Desde el campanario se visualiza en plano de “tirador en primera persona” el PDV subjetivo de Jackson disparando (con el arma en primer término). Se ha retrasado este momento con el fin de crear tensión. La cámara se aproxima a la trinchera y muestra cómo Miller sale del humo indicando que el tanque aún puede disparar. Se pasa a un PG que le sigue. Ryan intenta acompañarle, pero Miller le empuja dentro de la trinchera. Se realiza un corte en continuidad que presenta la caída de Ryan y su reacción (no le dejan hacer nada). La visualización de la caída es idéntica a la de Reiben en la secuencia 23. Un corte muestra el trayecto de Miller hacia el tanque. Se recupera el PDV desde el campanario y en continuidad se muestra a Reiben (que también ha salido de la trinchera) y que ve que el tanque se mueve para apuntar a otro objetivo (un barrido subraya esto). Se realiza un corte al PC de Reiben mirando casi a cámara y un salto atrás muestra a Ryan en primer término (que no es consciente de que el cañón se dirige hacia él) y a Reiben al fondo corriendo hacia él. Su desplazamiento se muestra desde el contracampo (tanque en primer término) y le saca de la trinchera en otro plano (con el horizonte desnivelado). La trinchera explota y se pasa a un plano desde la posición de Upham (en primer término) en el que se aprecia al fondo la detonación (repitiendo algunos fotogramas). Upham se protege hacia la cámara y se aprecia cómo el humo y el polvo le cubren mientras se pone la ristra de balas al cuello, tal y como lo hizo Mellish (para recuperar el coraje). El polvo provoca un cierre a negro diegético que separa este bloque del siguiente. Esto genera expectación, ya que no se puede apreciar si Reiben y Ryan han sobrevivido.



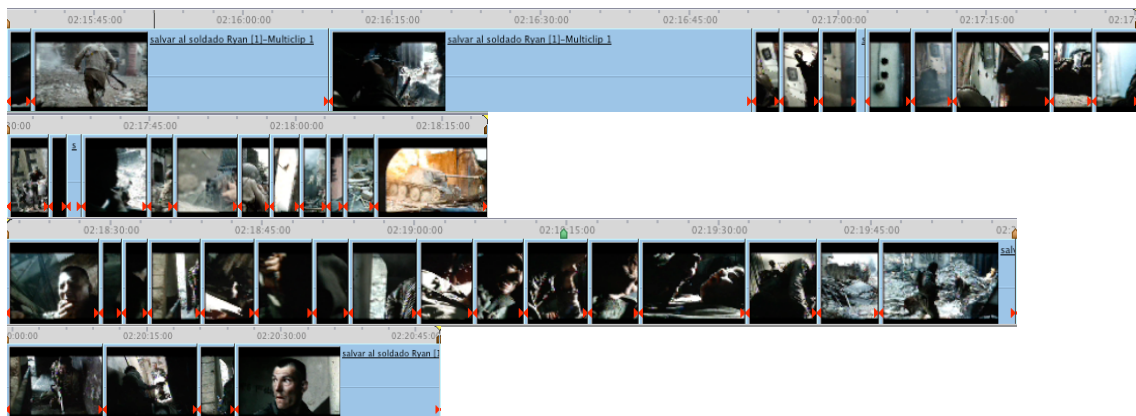
32.C.- El bloque recupera a Miller que se da cuenta de la explosión y corre hacia la posición de Reiben y Ryan. Un plano le sigue hasta allí y muestra que Reiben tiene al soldado sujeto como a un niño y que ambos están bien. Reiben dice que él también está bien (Miller sólo pregunta por Ryan). Actúan como hermanos. El plano es de larga duración y cierra este conflicto. Se pasa a un breve plano cenital tomado desde la posición de Jackson (en este caso su cabeza sí que aparece en cuadro) y se escucha que los soldados van a tirar una granada en el interior del tanque. De un PP frontal de un soldado alemán saliendo por la trampilla del tanque se pasa a un plano conjunto de los soldados que se encuentran fuera y que le disparan y arrojan una granada dentro. Un disparo introduce un PP de un soldado advirtiéndole de la proximidad de una ametralladora alemana. Un salto atrás muestra el tanque en PG y realiza un barrido a la ametralladora. Otro barrido lleva la imagen a Miller, que ordena que la destruyan. Se pasa a un plano frontal de la ametralladora, a uno semisubjetivo de Miller en el que se aprecia cómo impactan los disparos sobre los soldados que habían subido al tanque para hacer salir de él al enemigo. La perspectiva del cuadro con Miller en primer término, sugiere su sentimiento de culpa (ya que estaban ahí cumpliendo una orden suya). Seguidamente, se yuxtaponen planos cada vez más cerrados y más breves de la ametralladora disparando y de los soldados siendo abatidos (esto se muestra con el horizonte desequilibrado). Un PG del campanario dirige la atención a Jackson en el campanario. Se le ve disparando y pidiendo a Upham munición.



Seguidamente se aprecia desde el suelo a Miller, Reiben y Ryan disparando a la ametralladora (se hace un barrido de uno a otro). Un PG muestra cómo la ametralladora se dirige hacia ellos y desde un plano con referencia de la misma se aprecia el final del giro y los disparos de los tres soldados. En otro plano huyen (la cámara los deja pasar). Se inserta un plano de los soldados heridos gritando en el suelo y del despliegue de los soldados alemanes. Puntúa el fragmento.



32.D.- El siguiente bloque presenta en PG a Upham en su posición. Corre hacia el campanario, pero un corte a un PG con el horizonte desnivelado muestra cómo se cruza con Miller, Ryan y Reiben. Miller le hace detenerse por el intenso tiroteo que se está produciendo. Se yuxtaponen dos planos de los soldados alemanes tomando el control y de la agonía de los soldados norteamericanos heridos. Se vuelve al plano frontal de Miller, Ryan, Reiben y Upham que se protegen en una trinchera. Se pasa al plano subjetivo del campanario. Un PD muestra cómo a Jackson se le termina la munición. En el plano con referencia del arma se escucha “no me queda munición” y se aprecia al fondo cómo el tanque dirige su cañón hacia el campanario. Un barrido muestra el rostro de Jackson y sus disparos al tanque. Un corte (muy similar al anterior) lo muestra disparando mientras reza. Se realiza un corte a la boca de su fusil que panea hacia su rostro. Un plano subjetivo de Jackson (mirilla) obliga a la identificación con él (así como los tres cortes que se han realizado sobre su PP). Esto se repite tres veces (aciertos) y un PPP contrapicado se introduce para enfatizar en su concentración. De nuevo se pasa a su plano subjetivo (mirilla). Esto se repite otra vez y se recupera el PC anterior que recoge dos disparos. Este contraste permite comprender que ha olvidado el tanque que le apuntaba. Un corte a éste dirigiendo su cañón hacia el campanario presagia lo peor, ya que apunta al centro de la cámara. La identificación con Jackson es absoluta. El espectador sabe más que él, lo cual genera suspense, y además siente terror ya que el tanque apunta al patio de butacas. En PP frontal Jackson grita “¡al suelo!”. Un salto atrás muestra cómo el fuego arrasa con el campanario. Desde el PDV de Upham se aprecia la explosión (se repiten algunos fotogramas). De nuevo se cierra una escena con Upham en primer término viendo una explosión. Su focalización permite que se comprenda su sentimiento de culpa (Jackson le pidió munición y no pudo llevársela).



32.E.- La pausa con la que finalizó el anterior fragmento (Upham recuperándose tras la explosión que terminó con la vida de Jackson) se ve interrumpida abruptamente por un PPP de Miller disparando. Un barrido devuelve la atención a Upham quien atraviesa el cuadro a toda velocidad. En un largo plano, el PDV corre tras él rumbo a la posición de Mellish. Al llegar a su destino escucha hablar a unos soldados alemanes y se esconde tras una columna, ve cómo asciende hacia la ubicación de Mellish por una escalera. El PDV se oculta con él y dirige su atención al mismo punto que Upham (la escalera). Se repite el plano anteriormente usado de Mellish y su compañero (vista del agujero en la pared y referencia en primer término de los

personajes disparando). Estos escuchan ruidos en la parte baja de la vivienda donde se encuentran, se ocultan y pasan a apuntar a la puerta. La cámara barre a Mellish (en primer término) mientras llama a Upham con temor, ya que su compañero disparará a cualquiera que cruce la puerta y no quiere que Upham termine muerto por error. Al no recibir respuesta, su compañero dispara a través de la pared y ven aparecer un charco de sangre en la entrada a la habitación. El PDV documental se aproxima a la sangre y devuelve la atención a Mellish mediante otro acercamiento. Un corte a un PG picado y con el horizonte desnivelado presenta la situación: tras un silencio ambos reciben disparos desde el otro lado de la pared. El plano es de muy poca duración (el anterior duró 42 segundos). La sorpresa es mayúscula (como para los personajes). Se recupera el PDV documental y se repiten algunos fotogramas de los disparos desde la espalda de los personajes. Salpica sangre del compañero de Mellish y cae al suelo agonizando. Mellish continúa agachado. En un plano semisubjetivo del soldado judío se aprecia en PG una mano con una ametralladora que aparece por la puerta disparando. Mellish devuelve los disparos. En un plano con el horizonte muy desequilibrado Mellish corre hacia la puerta (no tiene más munición). Sin acabar su desplazamiento se pasa a un plano de presentación del soldado enemigo que entra. Mellish irrumpe inmediatamente en plano y se aprecia su lucha con el soldado alemán en PC (y con su referencia). Un salto atrás presenta la situación desde el suelo (con el compañero agonizando en primer término) y el horizonte desequilibrado. El plano es más largo y el horizonte se desequilibra aún más en algunos momentos de la acción. Un nuevo corte continúa la lucha en PM y los personajes caen al suelo (hacia cámara) dejando el cuadro en negro por un segundo. Se escuchan sus gritos, y entre sombras, se continúa la acción del forcejeo. Desde el suelo los vemos rodar sobre el compañero herido por primera vez y se aprecia cómo el soldado alemán trata de ahogar a Mellish. Éste llama a Reiben. Un nuevo giro sobre el cadáver del soldado alemán se realiza en el PDV desde el suelo desequilibrado. De vuelta al PM, Mellish vuelve a gritar “Reiben, ayúdame”. El contraste rítmico que se produce en esta presentación de la secuencia es notable: se pasa de planos secuencia a la presentación de ésta de modo fragmentado pero recurriendo a únicamente dos tamaños de plano (se perciben todavía más los cortes al identificarse las posiciones).

En un momento crítico para Mellish, se pasa a la situación de Reiben recogida en tres cortes y a la de Ryan disparando desde la trinchera (dos cortes). El plano más largo lo presenta en PP disparando por primera vez. Estos planos dilatan la expectación por apartarse la atención del espectador de la situación de Mellish. También se realiza un barrido a Horvath que se dispone a disparar a un tanque. La detonación de éste se recoge en un PG que finaliza la espera por conocer la situación de Mellish, ya que la cámara barre al rostro desencajado de Upham (con las ristas de balas al cuello) que conduce al inicio del siguiente fragmento.

El novato comienza a subir las escaleras (el PDV lo muestra desde la planta baja (no presenta lo que Upham ve)). La enunciación recupera la situación de Mellish. Un PP muy contrapicado presenta al soldado alemán sobre éste. La cámara se acerca y se aleja de los personajes conforme Mellish recupera la posición superior. Golpea la cabeza del soldado contra el suelo. Un PP muestra a Mellish mordiendo la mano de su enemigo hasta que sangra. La enunciación inserta la situación de Upham, a quien se ve desde arriba de las escaleras. De nuevo en la situación de Mellish, se presenta en primer término el cadáver del compañero de Mellish y la situación al fondo con el horizonte desequilibrado. Mellish saca la bayoneta que le dio Caparzo en el desembarco y un PPP muestra el forcejeo del soldado alemán y cómo éste consigue zafarse de él quedando en superioridad. De nuevo se pasa a la situación de Mellish para dilatar la tensión por Mellish. Un PD muestra el largo recorrido de escalera que le resta por subir, con la bota de Upham en primer término. Un PP frontal de Upham subiendo la escalera permite apreciar el sonido de la pelea. Upham quita el seguro de su arma y se aproxima al PDV. De nuevo en la situación de la pelea, se pasa a un PPP de Mellish resistiéndose a ser apuñalado (junto a un gran charco de sangre). Se combina con un PP del soldado alemán que le habla. En su plano Mellish suplica y la cámara panea a la imagen del cuchillo entrando en su pecho. El cuadro corrige el desequilibrio de su horizonte. El soldado alemán (muy próximo a cámara, aberrado) recita algo. Se recupera el PDV anterior (viéndose cómo el cuchillo continúa entrando en la carne de Mellish). Un largo PG presenta al soldado encima del cadáver de Mellish. La enunciación pasa a la situación de Horvath dejando en suspenso la situación de Upham (quien tarde o temprano deberá enfrentarse con el alemán que ha asesinado a Mellish). Horvath se

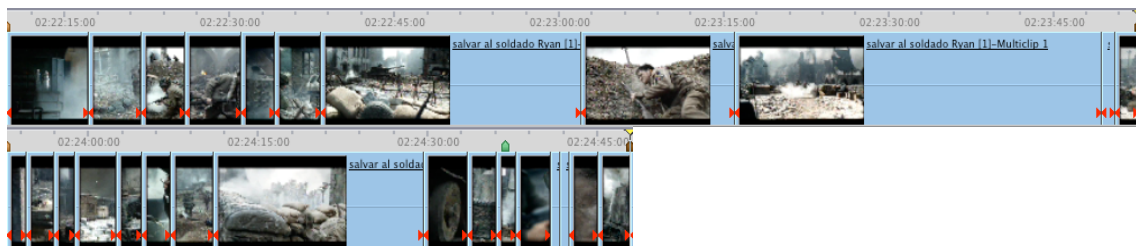
cruza con un soldado alemán. Ambos, al haberse quedado sin munición, se arrojan los cascos. La interrupción cómica alivia la tensión momentáneamente. Puntúa el bloque.

En el siguiente fragmento se finalizará la situación de Upham. Agazapado y llorando en la escalera, el soldado alemán entra en cuadro (que es frontal a Upham). Se recupera el plano tomado desde la parte baja de la escalera que subraya el enorme tamaño del enemigo. Éste baja la escalera y en el momento de cruzarse con el novato se realiza un corte a la posición de cámara contraria, permitiendo ver la reacción de Upham (que trata de “desaparecer” contra la pared). En PC tomado desde el exterior de la vivienda se aprecia al soldado alemán alejándose y la cámara realiza un movimiento de aproximación a Upham, que sigue en la escalera. El plano se mantiene largo para insistir en la culpabilidad que siente el cabo, ya que por su cobardía, ha muerto su amigo.

En esta escena, los planos de larga duración permiten que se cree una gran tensión. Alternar otras situaciones a la de Mellish resulta intensamente angustioso y pasar de la focalización de Upham (cobarde) a la de la pelea amplifica su emoción. La lentitud y el tamaño de los planos de la situación de Upham contrastan con la fragmentación explícita de la pelea de Mellish. La repetición de posiciones de cámara (en ocasiones se recurre a pasar de uno a otro plano) permite que sean muy evidentes los rápidos cortes.



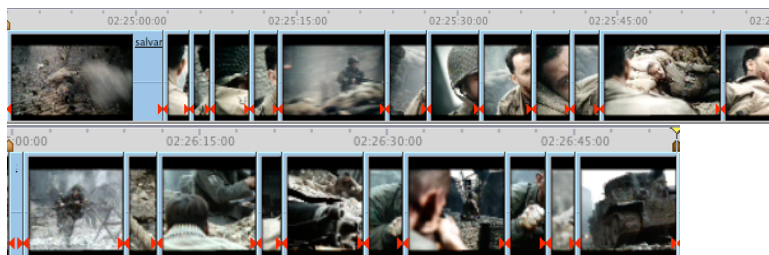
32.F.- Mediante tres largos planos se presenta la llegada de un nuevo tanque alemán que rodeará la calle dónde se encuentran. Un PP de Miller muestra cómo se queda sin munición y se realiza un barrido hacia Ryan que dice tener una idea (amartillar los proyectiles a mano). El soldado es resolutivo y amartilla uno que lanza Miller. La cámara barre hacia la zona de impacto del proyectil dónde se ve explotar frontalmente a un soldado alemán. Un corte muestra la repetición de esta acción desde la espalda de los personajes (se barre de Ryan a Miller, a la explosión). En PP se aprecia a Ryan repitiendo la operación. Un corte señala el momento en el que se juntan las manos de los soldados y presenta el lanzamiento de Miller (fraternidad, cooperan). Ryan ve llegar a dos soldados alemanes y, en un plano desequilibrado a la altura de sus ojos, avisa a Miller. En PG con referencia de su espalda se aprecia cómo súbitamente decide actuar solo y lanzar él mismo el proyectil. Tiene éxito. Se vuelve a la técnica anterior (la cámara barre de uno a otro, con otro lanzamiento) para finalmente dar un corte muy breve del PP de Ryan y mostrar desde delante un lanzamiento de Miller, que sucede justo cuando aparece a su espalda el cañón de un tanque. Un salto adelante muestra al vehículo cayendo en la trinchera en la que se encuentran. Los soldados alemanes toman posiciones.



32.G.- Este bloque recupera la posición de Horvath (creando preocupación por Ryan y Miller que eran perseguidos por un tanque y muchos soldados alemanes). En dos cortes se aprecia cómo recoge a Upham del suelo de la escalera y le dice “Vamos, al Álamo” (su última opción ante los alemanes). Su desplazamiento (la cámara lo sigue lateralmente) se combina con el de Miller (equivalente). Reiben entra en cuadro y todos se dirigen al puente. Insertándose varios planos del tanque disparando. El tercero de los insertos hace que los disparos impacten frente a cámara mientras ésta sigue el desplazamiento por el puente de Horvath, Miller y Reiben en un plano muy largo. Se inserta un solo plano desde la posición de Upham (se esconde al paso de los alemanes). Es muy largo y le presenta en primer término para que el espectador recuerde dónde se encuentra (será necesario para que comprenda los fragmentos finales en

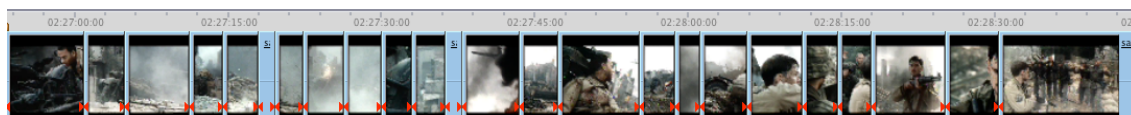


los que verá al alemán al que liberaron apuntar a Miller). Un largo plano desde el PDV documental muestra la llegada de Miller y Ryan al “Álamo”. También se ve al capitán armando el detonador. En dos breves planos se muestra a Horvath y Reiben disparando, y al capitán y Ryan indicándoles que corran (tienen 30 segundos para alejarse del puente). Un plano cenital muestra el recorrido de los soldados (se produce una detonación a su lado). En un plano frontal se aprecia cómo Horvath es alcanzado en una pierna, lo que le hace caer. Se levanta, y mediante un salto atrás, se aprecia cómo unas balas impactan en su pecho (sale de cuadro por abajo quedando en imagen los enemigos). Un PPP lo muestra cayendo contra Reiben. Tras un inserto del bando alemán se pasa a un plano muy largo de Reiben acarreado a Horvath y pasándoselo a Ryan. Seguidamente se alternará entre los planos de los alemanes y de Reiben diciendo “compañía dejando el puente”. Tras un salto atrás del PC del general alemán se presenta en dos PG el disparo del tanque alemán. Al impactar se inserta un plano frontal de Miller cayendo al suelo y engullido por el humo (como Upham, aunque en este caso no se cubre el PDV). Un plano ralentizado del PG del impacto del disparo del tanque puntúa el bloque.

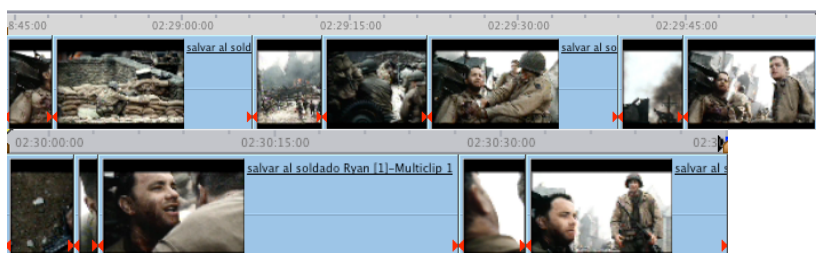


32.H.- Tras un ritmo muy rápido se pasa a un fragmento ralentizado, con el horizonte desequilibrado, con el sonido suprimido y con una tonalidad fotográfica alterada (mucho más contrastado). Se presenta a Miller como ya se hizo en el desembarco, desorientado tras un impacto. La perspectiva lateral de Miller (que se empleó en el bloque D del desembarco cuando por primera vez quedó así) se combina con dos planos focalizados subjetivamente por el capitán. En el primero se ve a Reiben, y en el segundo se muestra a un compañero siendo abatido (con estelas, sin sonido y de una larga duración que favorece su efecto emocional). También se presenta desde la focalización de Miller un PC frontal de Ryan que grita y llora aterrado (tomado con teleobjetivo y con el horizonte desequilibrado). La cámara se aproxima a Miller y se le escucha decir “Mike” (a cámara, rompe cuarta pared). Un plano subjetivo frontal muestra el cadáver de Horvath mirando a cámara. Se busca la identificación absoluta con Miller. Reiben agita a Miller y le protege junto a Horvath. Miller mira al cadáver de su amigo y se escucha el sonido de una mecha que saca a Miller de su trance.

Un PD muestra el detonador en primer término y a Miller y Horvath al fondo. Aquí se recupera el sonido natural de la secuencia (abandonándose el tratamiento subjetivo). Se pasa a otra posición. Se aprecia en plano conjunto a un grupo de soldados alemanes. En él se distingue al soldado alemán al que liberaron en la secuencia 23. Se inserta un PP de la reacción de Upham, que se encuentra oculto a su lado, que indica que le ha reconocido (es frontal y mira a cámara). El siguiente plano ubica a Upham respecto al soldado (está al lado) y se aprecia cómo se oculta de él. La enunciación pasa de nuevo a la situación del puente. Se recupera el plano conjunto que muestra el detonador en primer término y al fono a Miller y Horvath (desequilibrado y con el tratamiento de iluminación anterior). Al fondo se ve cómo Miller se arrastra hacia él y Reiben se lo trata de impedir. Miller se levanta. Se pasa a un PM del soldado alemán armando su fusil, y desde su plano semisubjetivo se distingue a un soldado corriendo por el puente y siendo alcanzado por su disparo. Seguidamente aparece Miller en su campo de atención (se le distingue claramente) y es abatido por el disparo del alemán al que perdonó la vida. Se inserta la reacción del soldado alemán (no hay ninguna) y un PP frontal de Upham muestra lo impresionado que está. Se cierra el fragmento mediante un plano del paso de un tanque que se dirige hacia el puente. Estos últimos insertos ocultan la situación de Miller momentáneamente, generando angustia por conocer el estado del personaje.



32.I.- En un largo plano tomado con teleobjetivo se aprecia desplomarse a Miller. Un plano frontal muestra cómo se prepara para recibir al tanque (los disparos impactan en el suelo en primer término). Desde su PDV se ve acercarse al tanque. Un plano subjetivo (del tanque, puesto que se aproxima a Miller) muestra a Miller levantando el arma. Desde un PDV semisubjetivo (desenfocado el primer término) se presentan sus disparos (no tiene fuerza ni precisión). En el anterior plano frontal se reduce el tamaño a un PG. Se inserta un plano tomado desde el suelo de una explosión frente al tanque (desequilibrado). Se recupera el PG de Miller (cubierto por polvo) que continúa disparando. Se combina con su plano semisubjetivo para terminar en dos planos más cerrados (acercamiento del PDV a su PC y explosión del tanque en menor tamaño desde su plano semisubjetivo). El plano no es muy largo ya que un brusco corte a un PP contrapicado frontal y fijo de Miller presenta su rostro dirigiendo su mirada hacia arriba. Su plano subjetivo presenta un avión cruzando el cuadro. En un GPG se presenta cómo bombardea objetivos alemanes. Un plano fijo contrapicado con el horizonte desequilibrado presenta de perfil a Miller mirando pasar a los aviones en PM. Reiben se aproxima a él desde el fondo y toca su herida. Miller mira al horizonte y se pasa a un PG que parece su plano subjetivo (pero no lo es, es un plano tomado desde la situación de Upham). Un nuevo inserto del avión da paso a un PG corto y contrapicado del cabo abandonando su escondite para detener a los soldados alemanes. Un salto adelante presenta su perfil en PC mientras apunta a los soldados. El PDV documental gira y se posiciona tras él. Muestra a los soldados alemanes rindiéndose ante él. El soldado alemán al que perdonaron la vida trata de dialogar con Upham. Desde la espalda de los soldados alemanes se presenta frontalmente a Upham (sus manos lo enmarcan en el centro del cuadro). Se produce un diálogo que no se entiende (por estar en alemán y no subtitularse). En PM del soldado alemán y con la referencia de Upham, se muestra cómo éste sonríe y menciona el nombre del novato. Un PM frontal y contrapicado de Upham (velado y con estelas) presenta su disparo al soldado alemán (se le escucha caer, pero esto no se ve). Un corte a un PP frontal a la altura de los ojos del novato coincide con la entrada de una melodía<sup>8</sup> que durará hasta el final del film. El PG de los soldados con la referencia de Upham ahora presenta las estelas, y no así su PP. La cámara gira a su alrededor y las estelas se superponen a su PP. El dramatismo y la empatía con Upham es máxima. La presencia de estelas señala que está vengando a su capitán.

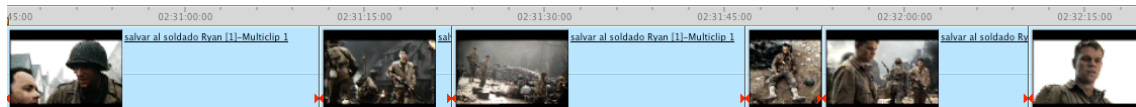


32.J.- La atención se devuelve a la situación de Miller y Reiben a quienes se ve en un plano conjunto. Se pasa a la posición de Ryan, donde se le aprecia en un PG fijo, de espaldas y centrado en el cuadro. Se levanta y reacciona aliviado hacia cámara ya que ve llegar refuerzos. Se produce un salto atrás a un GPG con horizonte desequilibrado de la entrada de los refuerzos norteamericanos. La narración es omnisciente ya que los planos son fijos o realizan suaves movimientos fluidos. Se produce un salto adelante hacia Ryan, que se dirige hacia Miller y Reiben. El soldado entra en cuadro en el plano contrapicado lateral de Miller y Reiben que funcionará como plano máster y que mantendrá el estilo documental. Éste panea hacia Ryan (que ocupa el primer término embelesado) y Reiben sale de cuadro por el fondo buscando a un médico. El plano desciende a Miller. Se pasa a su plano subjetivo del avión. Y

<sup>8</sup> "The last battle"

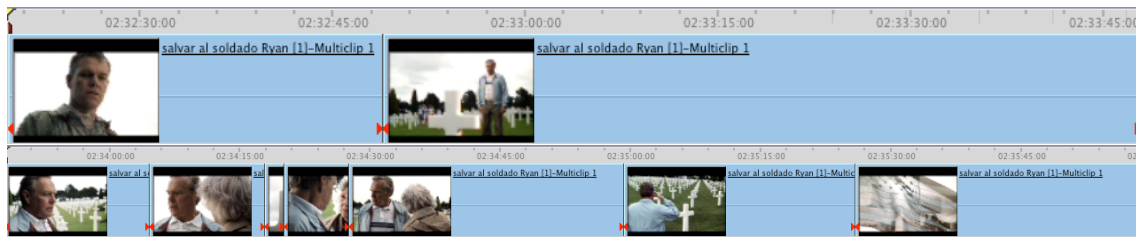
se cierra el fragmento conforme Miller denomine “ángeles” a los aviones. Trata de decirle algo a Ryan.

Un PD permite el paso a su conversación íntima. La mano temblorosa de Miller se levanta para sujetar a Ryan. El plano realiza su seguimiento en una suave panorámica y presenta el PP de Miller con referencia de Ryan conforme intenta decirle algo al oído. Se inserta a Ryan en PPP, y mediante un salto de eje (expectación). Se recupera el eje anterior para mostrar a Miller en PPP diciéndole al oído “hágase usted digno de esto, merézcalo”. El plano muestra seguidamente la muerte de Miller, Ryan se levanta. Se inserta un plano con el cadáver de Miller en primer término y con la mano de Ryan al fondo, ésta se agita un poco. Esto simboliza que el trauma de Miller pasa a Ryan, ahora él se siente responsable de la muerte de otro –u otros-). Desde el plano lateral se aprecia la reacción de Reiben al ver muerto a su capitán (la de Ryan se ha ocultado). Reiben se agacha y mira a la mano inmóvil de Miller. La cámara panea hasta ella y al llegar se inicia la lectura de la carta que informa a la madre de Ryan de la recuperación de su hijo (leída por el general Marshall).



32.K.- La entrada de ésta supone la supresión del sonido diegético. Se presenta en PC y desde la posición lateral a Reiben reaccionando y cogiendo la carta de Caparzo del bolsillo de Miller. Se aleja de ellos y tras mirar atemorizado la carta, se la guarda en el bolsillo y se aparta. Su mirada aprehensiva a la carta subraya su temor a portarla. Todos aquellos que lo han hecho han muerto. La colisión entre la carta que se lee en *off* (de “vida”) y la carta que guarda Reiben (“de muerte”) indica que Reiben volverá al frente (no como Ryan). Engrandece al personaje de Reiben (que no volverá a casa, sino que seguirá luchando para honrar a su capitán, asume su responsabilidad). Se pasa a un plano frontal en PA de Upham cruzando el puente. En PG se le ve llegar al lugar dónde Ryan contempla el cuerpo sin vida de Miller mientras un médico niega poder hacer algo. Sobre este plano se escucha la frase del texto que se lee en *off* diciendo “nada, ni siquiera el retorno de un hijo amado, podrá compensarle a usted o a las miles de familias estadounidenses, por las pérdidas sufridas en este trágica guerra”. Una vez se marcha el médico se pasa a un plano picado del cuerpo sin vida de Miller visto desde un plano semisubjetivo de Ryan. El contraste es muy alto. La imagen se torna cálida para mostrar un *travelling* circular alrededor del rostro de Ryan. Al fondo se aprecia a Upham que lo mira. Ryan, gana foco (comenzó desenfocado) y el plano se convierte en un gran contrapicado de su rostro contra el cielo blanco. Mediante un efecto de *morphing* su rostro se transforma en el del anciano de la primera secuencia. El cielo blanco, que siempre se ha presentado así en las secuencias de acción, simboliza su intenso recuerdo de las almas que perecieron en Normandía.

Sec. 33. Salida de Flashback. Cementerio Normandía. El anciano es Ryan. Pregunta a su mujer si su vida ha merecido la pena. Ella le dice que sí. Saluda a la tumba que fue a visitar. Es la de Miller.



2:32:19 – 2:35:58

El paso de una secuencia a otra se facilita por el efecto de transformación y la continuidad musical. El plano realiza un *travelling* circular hasta su espalda, y se levanta al mismo tiempo hasta un PDV cenital que presenta su figura en el vértice de una “V” formada por la alineación de las cruces. Salvar a Ryan fue una “victoria”, no sólo por cumplirse la misión, sino porque que la compañía de Miller se mantuviera junto a él supuso que se mantuviera intacto un puente imprescindible para ganar la guerra. La composición también sugiere que se enfrenta a las numerosas cruces de los soldados que perdieron la vida por protegerle. Un plano muy contrapicado y muy largo lo presenta frente a una tumba concreta (la cruz está presente en primer término y su familia se aproxima por el fondo). La cámara realiza un *travelling in* conforme Ryan toca la tumba de Miller y le habla. Le dice que ha venido con su familia y que no sabía qué sentiría al volver aquí (como el espectador que acaba de descubrir lo que sentiría al “volver” a Normandía). Dice recordar cada día lo que le dijo en el puente y que ha intentado vivir su vida “lo mejor posible”. Desea ser, a sus ojos, “digno y merecedor de lo que se ha hecho por mí”. Se subraya la importancia de estas palabras mediante un plano fijo (cuando el resto eran en movimiento). Se levanta.

Un salto de eje lo presenta lateralmente, y su mujer entra en cuadro. Lo llama James y lee el nombre de la tumba “capitán John H. Miller”. Ambas frases son innecesarias porque ya se conocía a quién se dirigía (el espectador maneja el mismo conocimiento que el personaje, no así su mujer). En un plano equivalente, Miller le dice “dime que he vivido dignamente (...) que soy una buena persona”. En el plano contrapicado desde el que Ryan hablaba “con Miller” se visualiza a la pareja con la cruz en primer término (Miller “es” testigo). Ella en PP dice “lo eres” (al mirar la tumba ha comprendido por qué se lo preguntaba). Ella se aleja en un PG dirigiéndose hacia su familia. Un *travelling out* muestra a Ryan realizando el saludo militar a la cruz de la tumba de Miller. En el cuadro se aprecia a la familia al fondo (entre las cruces –junto con los soldados muertos- y a su mujer. La secuencia termina con un plano de grúa tomado desde la espalda de Ryan que desciende hasta dejar leer el texto de la misma “John H. Miller, capt. 2 Ranger BN, Pennsylvania, June 13, 1944” desde un PD contrapicado. Éste encadena con el plano inicial del film: la bandera norteamericana a contraluz. En este punto se comprende el por qué del contraluz (al haber sido siempre el cielo blanco saturado en Normandía). Se relaciona que EE.UU. (la bandera) sigue ondeando gracias a las almas de aquéllos que cayeron en Normandía (del mismo modo que Ryan ha podido sobrevivir). Se funde a negro muy lentamente.

El ritmo lento y la frontalidad del fragmento provocan la empatía inmediata con el soldado y la percepción de su agradecimiento y su sentimiento de culpa.



## **1.2. TABLAS DE ANÁLISIS CUANTITATIVO** **(MACROANÁLISIS)**

	1	2a	2b	2c	2d	2e	2f	2g	2h	2i
duración	192	137	89	170	96	102	114	87	30	205
Nº planos	16	24	16	24	22	5	15	18	1	46
DMP	12	5,70833333	5,5625	7,08333333	4,36363636	20,4	7,6	4,83333333	30	4,45652174

2j	2k	2L	3	4	5	6	7	8	9	10
187	64	94	109	56	109	173	130	71	91	23
22	4	5	8	6	7	13	13	1	5	1
8,5	16	18,8	14	9	14	13	10	71	18	23

11	12a	12b	13a	13b	13c	13d	13e	14	15a	15b
21	64	153	226	76	217	92	71	149	60	142
2	3	17	9	4	48	24	6	20	5	22
10	21,33333333	9	25,11111111	19	4,52083333	3,83333333	11,83333333	7	12	6,45454545

16	17	18a	18b	18c	19a	19b	19c	19d	19e	20a
31	62	195	121	162	116	110	128	125	67	141
1	1	21	8	7	17	21	25	18	14	18
31	62	9,28571429	15,125	23,1428571	6,82352941	5,23809524	5,12	6,94444444	4,78571429	7,83333333

23F	24	25	26a	26b	26c	27	28	29	30	31a
70	25	153	117	86	107	85	279	110	72	53
3	2	9	8	8	17	7	6	12	3	4
23,33333333	12	17	14,625	10,75	6,29411765	12	26	14	24	13,25

20b	20c	20d	20e	21	22	23a	23b	23c	23d	23e
80	91	197	97	11	83	101	85	50	59	99
18	21	39	13	1	3	15	11	8	16	7
4,44444444	4,33333333	5,05128205	7,46153846	11	27	6,73333333	7,72727273	6,25	3,6875	14,1428571

31b	31c	31d	32a	32b	32c	32d	32e	32f	32g	32h
149	228	105	284	210	85	90	384	82	158	125
5	15	9	31	32	21	25	44	15	27	24
29,8	15,2	11,66666667	9,16129032	6,5625	4,04761905	3,6	8,72727273	5,46666667	5,85185185	5,20833333

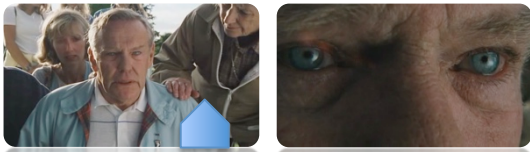
32i	32j	32k	33
110	121	94	205
25	12	6	9
4,4	10,08333333	15,66666667	22,77777778



### **1.3. MICROANÁLISIS DIALÉCTICO**

# saving private ryan

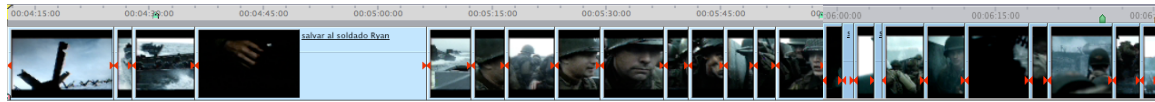
## **SECUENCIA 2: DESEMBARCO EN LA PLAYA DE OMAHA**



El sonido de las olas de mar que pertenece al primer corte de la secuencia 2 se anticipa sobre la última imagen del prólogo. Un *travelling in* presenta al personaje frontalmente mientras éste levanta la cabeza y fija su mirada en el horizonte. Un destello de luz y la posición final del movimiento (PPP en perspectiva 3/4) llaman la atención sobre sus ojos (tiene el lado derecho más iluminado que el izquierdo donde se da el reflejo). El sonido y su mirada anticipan la entrada de la siguiente secuencia y suavizan el salto temporal al pasado. La yuxtaposición de secuencias introduce al espectador en los recuerdos del personaje.



## ESCENA 2 A.- Las barcazas del ejército norteamericano se acercan a la playa



**ESTRUCTURA:** La escena transcurre en continuidad y se divide en cinco bloques narrativos.

1. Presentación del contexto de la acción y protagonista
2. Presentación de la misión (órdenes de Miller y Horvath)
3. Expectación y miedo de soldados
4. Apertura de compuertas y respuesta del enemigo
5. Nuevas órdenes (tirarse al agua)

**RITMO:** Dura 2 minutos 19 segundos. Consta de 25 cortes. La DMP es de 5 segundos (aparentemente lento). Los cambios de bloque narrativo se subrayan por cambios extremos en el ritmo y éste se acelera progresivamente conforme las barcazas se aproximan a la playa. Sensación de “cuenta atrás”.

1. PLANOS 1-4: El primer cuadro actúa como marco de la información que se da mediante rótulos. Su duración se adecua a la lectura de estos. El plano 2 presenta una importante colisión en duración y a partir de aquí los planos son llamativamente más largos. Incluye el plano más largo de la secuencia (el 4) que sirve para identificar al capitán de la embarcación con el anciano (focalizador del *flashback*).
2. PLANOS 5-8: El ritmo se acelera de modo brusco por el llamativo cambio en duración entre los planos 4 y 5. Coincide con la indicación de que la barcaza se aproxima a tierra. A partir de ahí el ritmo es regular y se ajusta a las órdenes de Miller y Horvath. No se cabalga texto aunque las pausas entre parlamentos se van reduciendo.
3. PLANOS 9-14: El ritmo se adecua a la expectación creciente de los tripulantes que se presentan en imagen. Los planos son progresivamente más cortos en duración, salvo el último, en el que Jackson se santigua. La aceleración de la yuxtaposición de reacciones transmite la sensación de “cuenta atrás”. La mayor duración del plano final sugiere que se ha alcanzado el lugar de destino.
4. PLANOS 15-21: Se produce un fuerte contraste en duración para presentar las maniobras de apertura de la barcaza. Los planos de las manivelas tienen una duración regular, pero seguidamente los planos se adaptan al sonido (un disparo en cada uno). A partir de aquí la duración de los planos aumenta progresivamente hasta llegar al plano protagonizado por las siluetas de los soldados alemanes.
5. PLANOS 22-25: La tensión emocional del protagonista se presenta en un plano que adapta su duración a su texto (breve), se puntúa el fragmento mediante dos cierres a negros diegéticos justificados por su adecuación al movimiento interno (el PDV se hunde bajo el agua).

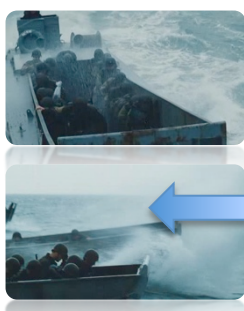
## ANÁLISIS DE COLISIONES CUALITATIVAS

### 1. PLANOS 1-4.- *Presentación del contexto de la acción y protagonista*



Este PG de situación dirigido por el PDV autoral facilita la lectura de los rótulos por su larga duración (12 segundos). Esto además genera expectación. Presenta las defensas de la costa mediante una puesta en escena que remite a la disposición de las tumbas en los PD de la anterior secuencia. Identifica el recuerdo como la causa de la muerte de los soldados que yacen en el cementerio.

Su movimiento (panorámica vertical descendente) acusa la narración demiúrgica. El contraste en iluminación sugiere una analepsis. Se abandona el tono dorado y natural de la primera secuencia por una imagen teñida de azul y de poca saturación (sugiere cine en “blanco y negro”). El pasado se presenta inestable (por su composición desequilibrada). La diagonal sugiere que el agua “se derrama” hacia la posición que ocupaba anteriormente el anciano (del mismo modo que el sonido del mar anticipó su entrada). Los recuerdos funden al personaje con su pasado. Desaparece la música. El plano actúa como marco histórico y simbólico de la secuencia.



El plano 2 es otro PG de situación de los personajes en su contexto. Su angulación demiúrgica (picada) señala la narración omnisciente. Su reducción en duración (4 segundos) y su entrada, en sincronía al sonido del impacto de una ola contra la barcaza, acusan la violencia del mar

El corte 3 muestra un PG de situación que finaliza la presentación del contexto de los personajes y el proceso de “acercamiento” emocional a ellos. El cambio en PDV, documental (ahora se ubica a bordo de una barcaza por su movimiento irregular) pretende la inmersión del espectador. La composición horizontal y el cambio en perspectiva (de 90°) subrayan el enfrentamiento de las barcazas contra los elementos. Su movimiento descriptivo (panorámica horizontal irregular) y su mayor duración (9 segundos) dilatan la expectación.



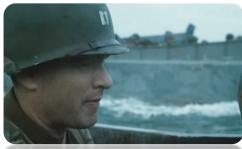
El plano 4 se inicia en una imagen en PD frontal de una mano temblorosa. La oscuridad caracteriza el trauma emocional. Conforme la mano coge una cantimplora y asciende, se realiza una panorámica vertical de seguimiento. Una vez el personaje ha terminado de beber levanta el rostro. Esta presentación recuerda en su puesta en escena a la del anciano, identificándose al capitán Miller como focalizador de la narración. El leve contrapicado y la claridad de la imagen una vez se presenta su PP (sale de la oscuridad), lo caracterizan como alguien loable (heroico y puro). Posteriormente el PDV se aleja del personaje suavemente, manteniéndole en el punto de fuga central. Su determinación (y la de Horvath que aparece a su lado cuando el

cuadro comienza a alejarse) contrasta con la de los personajes que se presentan en primer término (vomitan por los nervios). Se destaca el carácter único de los protagonistas. La mayor fluidez del movimiento acusa el motivo emocional del plano. En este caso se pretende que se acceda a la serenidad del personaje, y no únicamente que el espectador sea absorbido por el universo fílmico. De eso ya se ha encargado el plano 3. El PDV, la frontalidad, el tipo de movimiento y el tamaño del cuadro sugieren la focalización emocional del personaje. Es el plano más largo de la escena (30 segundos). Mantiene la tensión y cierra la presentación del contexto y protagonista.

## 2. PLANOS 5-8.- *Presentación de la misión (órdenes de Miller y Horvath)*



El plano 5, más breve que los anteriores (de 6 segundos), interrumpe el pulso narrativo anterior (presentación). En este caso su duración se adapta al parlamento del personaje (que indica la distancia a la que se hayan del objetivo). El corte es brusco ya que se presenta en PM frontal (sin diferencia de perspectiva respecto al plano anterior y sin ubicar en la situación). Su tamaño (mayor que el del plano anterior) remite a la funcionalidad del personaje y poca importancia dramática. Se acelera el ritmo ya que se inicia una “cuenta atrás” hasta la playa.



El plano 6 presenta un tamaño menor (PP) y es más breve (4 segundos), ya que su duración se adapta a la del parlamento. La perspectiva es lateral para subrayar el peso dramático de su trayecto en dirección a la playa. Permite identificación con su estado de ánimo. El plano, aunque es fijo, acusa levemente el movimiento de la barca. Todo esto traduce la determinación del personaje.



Sin pausa entre sus órdenes, el plano 7 presenta las directrices de Horvath que complementan las de Miller. Es un plano frontal (que podría corresponderse con el PDV de Miller ya que se presenta más difuso (por el contraluz y el agua que salpica de la proa de la baraca). Su duración se adapta al parlamento del personaje (6 segundos) para equiparar a ambos personajes como líderes. Se destaca su diferencia de rango (el plano de Miller es más cerrado) y de estilo de liderazgo (Horvath usa un lenguaje menos formal).

Finalmente, el plano 8 repite el cuadro 6 de Miller (es la primera vez que se repite una posición de cámara). Esto incide en el protagonismo del personaje. El ritmo se ha estabilizado, ya que este plano tiene la misma duración que el que le precede (6 segundos). De nuevo se reinicia la “cuenta atrás” ya que el personaje indica que “nos veremos en la playa”.

### 3. PLANOS 9-14: *Expectación y miedo de soldados*



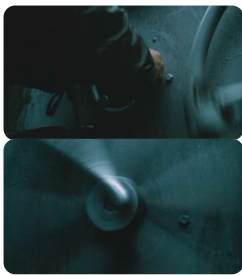
Este fragmento yuxtapone PP de los tripulantes de la barcaza. La sucesión de cortes dilata la expectación y su duración decreciente equipara la tensión del espectador a la de los personajes (8, 3, 4, 4 y 3 segundos respectivamente). La continuidad es sonora, se escucha a otros tripulantes vomitar. La equivalencia en tamaño subraya la intención de transmitir la emoción compartida entre los tripulantes: expectación.



El plano 14 se distingue del conjunto anterior por su mayor duración – de 6 segundos- (aunque su tratamiento es idéntico). Repite el gesto de santiguarse del plano que le precede, pero al brindar mayor atención al personaje se puede apreciar que su carácter es diferente al del anterior (muestra una mayor determinación). Parece ser más protagonista (es Jackson, integrará el pelotón de Miller).

En este punto hay pocos cortes cuya duración se encuentre por debajo de la media (únicamente algunos de los cortes de la yuxtaposición de reacciones de soldados son más breves, puesto que aquí la información es redundante). Hasta aquí la secuencia ha ido decreciendo la duración de los planos hacia el clímax que se describe a continuación.

### 4. PLANOS 15-21.- *Apertura de compuertas y respuesta del enemigo*

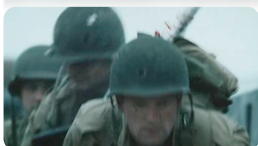


Dos cortes de 2 y 1 segundos respectivamente aceleran bruscamente el ritmo. La yuxtaposición de PD cada vez más cerrados intensifican la tensión. El PDV se identifica implícitamente con el del conjunto de personajes que se ha presentado anteriormente. Su angulación cada vez más contrapicada contribuye al aumento exponencial de la expectación. Es el momento que esperaban el espectador y los tripulantes de la barcaza (con los que se le ha identificado emocionalmente). El movimiento y la brevedad del plano final hacen que funcione como una cortinilla diegética previa al clímax.

Una frase en *off* “Cuidado con los embudos de mortero” lo vincula al corte siguiente y anticipa lo que está por venir.



El plano 17 presenta una duración algo mayor (2 segundos) debida al cambio de PDV (documental, cámara adosada al exterior de la trampa de la barcaza) que complica su lectura (ya que el espectador debe reubicarse). Esto acelera la tensión aunque su duración sea mayor. Un disparo puntúa el plano.

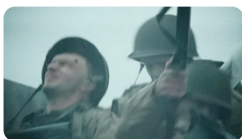


El plano 18 presenta frontalmente y desde un PDV exterior otro soldado que muere a causa de un disparo. La correspondencia rítmica entre sonido e imagen intensifica la tensión.

El que únicamente se den dos disparos confunde al espectador, ya que, aunque estos se subrayan, parece un inicio poco adecuado al clímax que se esperaba (PDV exterior a la barcaza no identificado con el de los protagonistas). Se mantiene la expectación.



Finalmente los cortes 19 y 20, de 4 segundos cada uno, se destacan en duración respecto a los planos previos. El PDV se vuelve a introducir en la barcaza. Se acusa su naturaleza metacinematográfica (operador de guerra) ya que la óptica se mancha de la sangre que salpican los cuerpos derribados y su movimiento es tremendamente inestable. El plano conjunto es frontal y centrado. Se pretende la inmersión del espectador en la barcaza ya que los disparos se realizan contra el PDV. Este plano es una reproducción de uno tomado por el equipo de John Ford durante el desembarco de Normandía.



El segundo plano del clímax actúa como contraplano del anterior. Su contenido es redundante, pero su larga duración y la panorámica irregular destacan la cantidad de soldados que caen abatidos.

Esto era lo que esperaba el público tras la presentación individualizada de los tripulantes de la barcaza (no inspiraban optimismo). Se daba a entender que asumían que se aproximaban a “una muerte segura” y tras unos primeros segundos que dilataban la atención, esta pareja de planos confirma sus expectativas de la escena.



Finalmente, el plano 21 presenta a los enemigos mediante un *travelling* lateral irregular (PDV documental). El movimiento se realiza en dos tiempos (hace una parada entre dos conjuntos de personajes). La composición hace contrastar la silueta de los enemigos en primer término con la claridad del fondo (donde se encuentran las barcas). Debido a esto, y a la mayor duración el plano (6 segundos), el plano destaca el dominio del terreno alemán y la vulnerabilidad del bando protagonista. Puntúa el bloque dramático.

##### 5. PLANOS 22-25.- *Nuevas órdenes (tirarse al agua)*



Este bloque liga esta escena con la siguiente en continuidad. El PDV documental vuelve a presentar el interior de la barcaza (su óptica vuelve a estar manchada de sangre). El que en el interior de la barcaza la óptica esté manchada y en el exterior no, da a

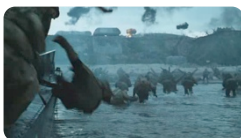


entender de modo implícito que existe un amplio despliegue de operadores de cámara en el campo de batalla. Da la sensación de ser una retransmisión televisiva en directo aunque, debido a la velocidad a la que se suceden y a la dificultad de lectura que supone el cambio constante de perspectiva, el espectador no tiene tiempo para darse cuenta de la técnica cinematográfica.

Asume las emociones de dichos “operadores” en cada posición aunque no sea consciente de su existencia (al no presentarse a ningún personaje que tenga esa función dramática). El plano 22 está muy contrapicado para destacar su valor y liderazgo, y tiembla para subrayar la tensión extrema del protagonista. Recoge en 2 segundos la rápida reacción del protagonista y, de nuevo, la duración del plano se adecua a sus órdenes (se continúa subrayando su determinación aunque la situación sea de extremo riesgo). La perspectiva salta el eje de dirección empleado anteriormente (la costa se solía ubicar a la derecha del cuadro), lo cual tensa al espectador y subraya la capacidad de reacción del personaje.



El plano 23 es mucho más largo (6 segundos) y presenta en continuidad cómo Miller empuja a un soldado. Se recupera el eje al disponerse el cuadro frontalmente a la costa y esto ubica al personaje tras el salto de eje anterior. La perspectiva frontal y en profundidad recuerda al plano 19 y esto inquieta al espectador (ya que desde esta perspectiva vio morir a numerosos soldados al abrirse la barcaza). En este caso el plano presenta la referencia de Miller y se presenta al fondo el búnker desde donde disparan los alemanes. El espectador teme por el protagonista, ya que el plano es más cerrado y concreta en su enfrentamiento particular con el búnker, y porque conoce la superioridad táctica del enemigo (anteriormente se le ha presentado su PDV). Un tiroteo y una explosión hace caer a Miller (sale de cuadro por abajo) y el espectador se tensa por desconocer su estado y dejarse el plano largo de final (en lugar de pasar en continuidad a un contraplano que aclare si el protagonista ha sufrido daños).



Para ocultar el estado de Miller se insertan los planos 24 y 25. En el primero, desde un PG similar al anterior en composición aunque tomado desde fuera de la barcaza, se muestra cómo un soldado salta por la borda. El corte resulta brusco al mantenerse la perspectiva frontal. La acción es intensa ya que se aprecia en 1 segundo. Una vez el soldado se introduce en el agua el PDV también se hunde en ella (acusando su naturaleza documental) y se produce un brusco fundido a negro (diegético). La larga duración del “negro” parece cerrar el fragmento y puede dar a entender el fallecimiento del “operador” o el personaje que salta al agua.



El plano 25 repite la información y el tratamiento pictórico del cuadro. El plano dura 1 segundo y su fundido a negro diegético es mucho más breve. Los dos cortes permiten ocultar por más tiempo si Miller ha sobrevivido al tiroteo (ya que no se aprecian los rostros de los que se lanzan). Puntúan el fragmento manteniendo la tensión en alto (por su brevedad y yuxtaposición de perspectivas frontales). La cesura entre escenas resulta evidente (por los fundidos a negro) pero su repetición y naturaleza diegética anulan la percepción de la fractura narrativa. El ritmo se mantiene intenso.

## ESCENA 2B.- Los soldados intentan salir del agua.



**ESTRUCTURA:** La escena se divide en tres pulsos narrativos que se relacionan en continuidad.

1. Los soldados se ahogan por el peso de su equipo o por el efecto de los disparos que les alcanzan bajo la superficie. Yuxtaposición expresiva equivalente a la que se realizó para presentar al colectivo que tripulaba la barcaza anteriormente.
2. Dos soldados logran salir del agua.
3. Se ubica a Miller, que arrastra al soldado hasta la orilla donde éste muere.

**RITMO:** Dura 1 minuto 40 segundos. Tiene 16 cortes. Su DMP es de 6 segundos (más lento que el anterior). Se adapta emocionalmente a la situación presentada y presenta un planteamiento rítmico opuesto al esquema anterior (la duración de los planos va creciendo progresivamente en duración, no se producen contrastes extremos). El tiempo se dilata de modo equivalente a la sensación de los personajes (inicialmente porque mueren ahogados y después porque el avance hacia la orilla es cada vez más duro y extenuante).

1. PLANOS 1-8 (26-33 del total): Los planos aumentan en duración conforme los soldados pasan más tiempo bajo el agua y se ahogan. La percepción del tiempo es equivalente a la de ellos.
2. PLANOS 9-12 (34-37 del total): El pulso dramático se inicia mediante un plano muy breve y los planos crecen en duración. Genera expectación al desconocerse la identidad de los personajes.
3. PLANOS 13-16 (38-41 del total): Los planos presentan una larga duración y se suceden regularmente. En este punto se traduce cierta seguridad en el trayecto de Miller. Tras haberse temido por su estado (oculto durante la mayor parte de la escena), aquí el espectador se tranquiliza.

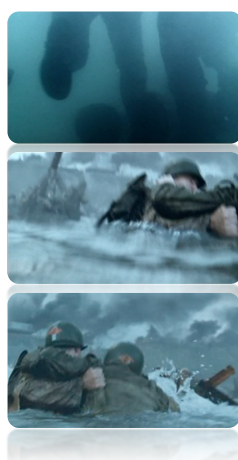
## ANÁLISIS DE COLISIONES CUALITATIVAS

1. PLANOS 1-8.- *Los soldados se hunden bajo el agua o mueren por el efecto de los disparos.*



Inicialmente se presenta el agua como un lugar seguro (por hacerse en continuidad con la situación anterior). Los soldados y sus armas se hunden y la cámara bucea suavemente con ellos. Los planos se suceden de modo elíptico (recuerda a la anterior enumeración de reacciones en la barca). Cuando el tercero de los cortes presenta cómo un soldado se hunde hacia el fondo marino, la yuxtaposición de PMC equivalentes modifica su función expresiva: presenta explícitamente la angustia de los soldados por desprenderse de su equipo para evitar ahogarse o ser abatidos por los disparos que impactan contra ellos (plano 7). Todos se presentan desde un PDV documental que bucea bajo el agua y su tratamiento sonoro es “realista” (ya que el sonido del exterior se ensordece). Esto naturaliza la yuxtaposición acumulativa. Por redundancia, van alargando su duración conforme es más angustioso seguir sumergido bajo el agua (de 2 a 5 segundos de duración). La yuxtaposición señala cómo lo que parece una solución, se termina convirtiendo en una amenaza. El plano más destacado por su larga duración y su claridad (ya que otros se leen con dificultad) es el que presenta la muerte por ahogamiento de un soldado con la que se cierra el fragmento. Este bloque traduce una imagen emocional colectiva de la situación.

2. Planos 9-12.- *Dos soldados logran salir del agua.*



Los planos 9, 10 y 11 están tomados desde el PDV documental. El primero de los cortes presenta los pies de dos soldados avanzando bajo al agua (plano 9). Los siguientes cortes presentan el cuadro desde fuera, y debido a los disparos que se realizan contra cámara, ésta se sumerge varias veces bajo el agua. La perspectiva de los tres primeros cortes es frontal (desde la espalda de los personajes –no se ve su rostro-) de modo que los saltos resultan bruscos por su falta de diferencia en perspectiva. Se identifica al espectador con las emociones de estos personajes a los que sigue el PDV (que podría ser “abatido” igual que ellos, por ello “se cubre” con el agua). El corte entre los planos 10 y 11 es brusco ya que pertenecen a la misma toma (pero se ha omitido un fragmento –*jumpcut*-).

El plano 9 presenta una duración breve (2 segundos) que contrasta con el último plano del anterior fragmento (el del soldado ahogándose). Da a entender que el personaje podrá sobrevivir en contraposición al anterior. Los cortes 10 y 11 son cada vez más

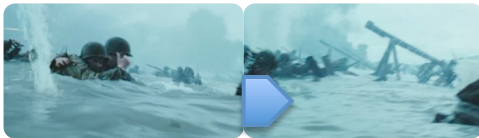


largos (-llegan a los 8 segundos- aunque no resultan lentos porque la cámara se introduce y sale del agua).



El plano 12 presenta un cuadro tomado desde la orilla. Realiza panorámicas inestables “buscando” a los personajes que se dirigían a la orilla. Permite puntuar la escena (dirigiendo la atención a otro punto). El fragmento dilata la expectación por desconocerse el estado de Miller. El espectador supone que el personaje en el que se fija el PDV es él, pero no puede confirmarlo, ya que podría ser cualquiera de los soldados que han protagonizado la yuxtaposición anterior.

### 3. PLANOS 13-16: *Se ubica a Miller, que arrastra al soldado hasta la orilla donde éste muere.*



El plano 13 sigue en *travelling* lateral a los soldados. No se puede apreciar su rostro claramente ya que numerosos elementos cruzan en primer término y el cuadro es demasiado inestable y tembloroso. Además, un tiro provoca que la cámara se sumerja. Aunque el plano tiene una duración de 13 segundos (un gran contraste respecto al plano anterior) tiene tanto dinamismo compositivo y en su puesta en escena que provoca una gran tensión (pero en este caso, sostenida). La tensión se intensifica por el contraste en movimiento respecto al plano anterior.



El plano 14 presenta un largo PGC (17 segundos) en el que finalmente se puede identificar al capitán Miller. Se resuelve la tensión emocional mínimamente ya que ha llegado a la orilla, donde pueden esconderse tras las defensas metálicas. Aún así, se producen varias explosiones hacia cámara (el agua salpica a la óptica) que mantienen la expectación. El PDV documental les sigue en su desplazamiento hasta que el soldado al que transportaba Miller es abatido.



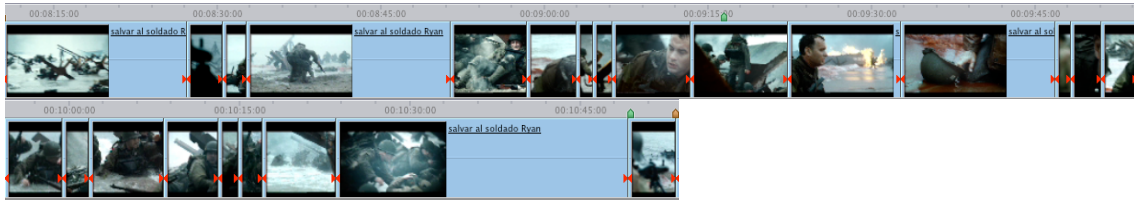
El corte al siguiente plano resulta brusco porque el plano 15 se inicia en un cuadro prácticamente idéntico al anterior. Se percibe la fragmentación ya que el plano “salta”. Esto tiene una función expresiva ya que acusa el momento en el que el capitán se da cuenta de que el compañero ha muerto y debe dejar de pensar en ayudarlo y concentrarse en avanzar. El PDV acompaña el desplazamiento de Miller hasta que de pronto realiza un barrido hacia la derecha que lo saca de cuadro. De nuevo el espectador teme por el capitán al perderlo de vista. Produce un claro contraste con el cuadro inicial, ya que ahora su horizonte se encuentra desnivelado (está más alto por la parte derecha que por la izquierda del cuadro). Su composición parece querer transmitir la idea del esfuerzo que están haciendo estos soldados (parece que estuvieran acercándose cuesta arriba). Varios soldados cruzan en primer término la imagen, uno podría ser Miller. La duración del plano es de 15 segundos. La tensión del espectador se controla ya que la mayor duración de los

últimos tres planos le invita a la observación (aunque el PDV sea documental). Implica que la sensación de riesgo sea menor.



Finalmente un GPG con referencia del enemigo señala que esa “sensación de seguridad” es falsa: los soldados caen en la orilla por efecto de sus disparos. El paso al PDV documental desde la posición enemiga mantiene en suspenso el estado de Miller (no se puede apreciar el rostro de los soldados que caen). Puntúa la escena. Una vez en la orilla se ha de pasar a la siguiente fase de la misión.

ESCENA 2C.- Miller llega a la orilla. Momento de evasión, hay que avanzar tierra adentro.



ESTRUCTURA: La escena presenta tres partes relacionadas en continuidad.

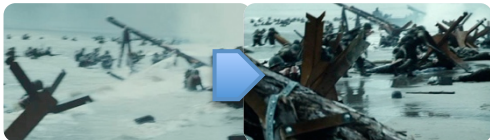
1. Miller trata de alcanzar la playa cuando le aturde una explosión (PDV documental: inmersión)
2. Una vez en la orilla, observa aturdido lo que ocurre a su alrededor (PDV focalizado: identificación)
3. Al salir de su episodio de evasión Miller da orden de avanzar playa adentro (PDV documental: inmersión)

RITMO: Dura 2 minutos 43 segundos. Tiene 24 cortes. La DMP es de 6 segundos (aparentemente lenta). La secuencia se presenta dividida en fragmentos que decrecen hacia las explosiones o el clímax de la escena. El ritmo varía considerablemente durante el episodio de evasión de Miller, ya que salvo una explosión que presencia, el resto de planos presentan un ritmo estable. Esto, sumado al ralentizado de los planos, transmite la sensación de “tiempo detenido” (ya que el episodio viene focalizado por el personaje). Los fragmentos destinados a la trama (1 y 3) sirven como marco al momento de evasión (2). Éste protagoniza la secuencia ya que se busca la identificación del público con Miller mediante la manipulación temporal. Se pretende que comparta su valoración de lo que ve.

1. PLANOS 1-3 (42-44 del total): Ritmo se acelera bruscamente con tiroteo y explosión próximos a Miller
2. PLANOS 4-15 (45 a 56 del total): El episodio de evasión de Miller se subdivide en dos partes.
  - a. Ralentizado progresivo del plano inicial. La toma de conciencia del contexto bélico del personaje se presenta en ritmo decreciente hasta explosión (planos 4-8)
  - b. Reflexión interna se presenta mediante ritmo estable. Cuando recupera la conciencia se produce una rápida aceleración (planos 9-15)
3. PLANOS 16-24 (57-65 del total): La recuperación de Miller se presenta mediante dos esquemas rítmicos.
  - a. Su vuelta a la realidad se presenta con un ritmo ágil (planos 16 a 21)
  - b. Cuando recupera su liderazgo y vuelve a controlar la situación el ritmo decrece (planos 22-24)

## ANÁLISIS DE COLISIONES CUALITATIVAS

1. PLANOS 1-3.- *Los soldados se acercan a la orilla. Miller recibe el impacto de una explosión cercana*



El plano 1 describe la situación en la orilla mediante un desplazamiento del PDV documental. Los movimientos son inestables. El plano es de muy larga duración (16 segundos), lo cual mantiene la expectación por desconocerse el estado de Miller tras el último

tiroteo presentado desde la posición del enemigo. No se producen disparos contra el PDV. Esto sumado a su mayor duración indican su tono descriptivo.

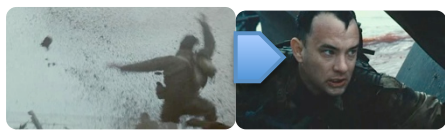


El plano 2 supone un contraste brusco en duración ya que únicamente se mantiene durante 3 segundos. Es un plano ya conocido así que, aunque se modifique el PDV, el espectador no requiere tanto tiempo para leerlo. Permite insistir en el dominio alemán y recordar la posibilidad de que Miller haya sido abatido (ya ha habido dos ocasiones para ello).



El plano 3 presenta a Miller frontalmente mediante un PGC que pretende la identificación con el capitán. Al no haber diferencia en perspectiva (aunque sí varíe su tamaño) la entrada del plano resulta brusca. Su breve duración (2 segundos) se debe a que se pretende magnificar el efecto de la explosión que le derriba. El desequilibrio del horizonte indica la alteración de Miller y sugiere que la explosión le ha dañado. El plano está largo de final (da una cierta pausa) para incidir en el efecto del impacto en Miller. Facilita que la siguiente explosión sorprenda al espectador.

2a. PLANOS 4-8.- *Un soldado explota. Miller avanza y se protege tras un obstáculo en la playa. Aturdido, contempla cómo llora un soldado y cómo explota otro que transportaba un lanzallamas.*



El plano 4 irrumpe con brusquedad ya que el corte se sincroniza con el impacto de una explosión y porque la diferencia en perspectiva respecto al plano anterior es mínima. Los valores del plano son idénticos a los del plano 1 (desplazamiento

del PDV documental y PG). En este caso Miller se aproxima a cámara frontalmente hasta que quede retratado en PMC (perspectiva 3/4). Durante este desplazamiento se escuchan sonidos extradiegéticos musicales que recuerdan a un tiroteo. Anticipan que a continuación se dirigirá al espectador a identificarse con el estado emocional subjetivo del capitán. Un ralentizado progresivo y la sustitución del sonido diegético por la impresión subjetiva del personaje (atmósfera de “vacío”) traducen que el protagonista focalizará el fragmento que sigue a continuación. Aunque se trate del plano más largo de la escena (18 segundos) su acción interna y la variación del tratamiento temporal y sonoro mantienen la tensión del espectador (aunque el ralentizado le sugiera la “pausa” temporal).



El plano 5 se identifica con el PDV subjetivo de Miller. En él se mantiene durante 7 segundos la imagen de un soldado llorando mientras se oculta de los disparos. Su angustia se transmite al espectador por la larga duración y estatismo de la imagen. En este caso el PDV no se presenta inestable como en el resto de planos de la secuencia (por corresponderse con el PDV subjetivo de Miller). La falta de sonido (llanto, disparos) y el ralentizado irregular (parece que se han eliminado fotogramas que impiden que los movimientos sean fluidos) enrarecen la lectura del plano (así se transmite el aturdimiento del capitán). El hecho de que se haya tratado su velocidad permite que el espectador atienda en detalle al horror del soldado favoreciendo el impacto emocional de la imagen.

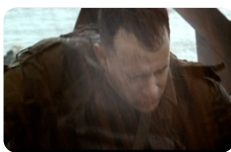


El plano 6 es un inserto de un PMC frontal fijo del capitán. Pretende que el espectador se identifique con él y comparta su valoración de lo que observa. En la imagen se aprecia una mayor saturación (para destacar el rojo de la sangre que tiñe el mar al fondo). Su duración es algo menor (4 segundos) para acelerar la expectación y hacer anticipar al espectador un nuevo punto de tensión.



El siguiente plano subjetivo de Miller se presenta mediante dos cortes. En ambos se muestra en PG fijo (desde la espalda de los personajes) la explosión del lanzallamas de uno de los soldados. Los cortes son muy bruscos. El plano 7 presenta una duración de 1 segundo que rompe abruptamente la progresión rítmica anterior. El plano 8 supone un salto atrás (ya que no existe diferencia alguna en perspectiva entre los dos cuadros, únicamente varían en tamaño). Esto magnifica el efecto dramático de la explosión. Se presenta mediante el mismo tratamiento temporal que el anterior plano subjetivo, pero su diferente tamaño descubre una sorpresa impactante (el salto atrás se hace evidente por la falta de sonido directo). El rojo del fuego aparece saturado.

**2b. PLANOS 9-15.-** *Miller toma conciencia sobre el horror que se vive en la playa. Un soldado llama su atención y le saca de su momento de evasión.*



Una nueva explosión salpica a Miller de sangre en el plano 9 (PMC en  $\frac{3}{4}$ ). Podría simbolizar que Miller se siente responsable de haber hecho avanzar a los soldados (tiene "sangre en sus manos"). La duración de los planos se estabiliza entorno a los 7 segundos. El ritmo varía, ya que deja de responder a la irregularidad que caracteriza los fragmentos emocionales, para invitar a la reflexión (pretende que el espectador aprecie el cambio y pase a compartir la valoración moral de Miller).



El plano 10 presenta el tercer plano subjetivo de Miller (mismo tratamiento que los anteriores). En esta ocasión se aprecia a un soldado buscando algo (el brazo que le ha sido arrancado). El impacto de la imagen es dramático por su larga duración.

El plano 11 presenta en PM a Miller. Es un plano semisubjetivo que invita a compartir la valoración del personaje acerca de lo que ve (al aparecer su referencia en primer término). En este caso se



le presenta lateralmente con una barcaza ardiendo al fondo. La proximidad del fuego a la cabeza del personaje insinúa el estado emocional del capitán. Su actitud es reflexiva e invita a compartir su valoración y sentimiento de impotencia. Esto se transmite por el temblor del plano y su horizonte desequilibrado (al final).



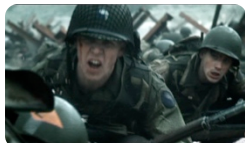
El plano 12 recupera la perspectiva frontal para presentar en PD cómo el capitán recupera su casco. Éste está lleno de sangre (igual que el mar). Miller se pone el casco y la sangre cae por su rostro. Para presentar esta acción se repite el plano que presentó al anciano y al capitán (panorámica vertical ascendente, el personaje levanta la cabeza y la cámara se aproxima a él). Esto pretende recordar que ésta secuencia relata un trauma (teóricamente el del anciano). El capitán mira a cámara (lo cual provoca un inmediato impacto emocional). La acción del personaje se lee simbólicamente por su larga duración (14 segundos) y esquema reconocible. El hecho de “bañarse en sangre” puede remitir a la culpa o a la responsabilidad del personaje (será su conflicto interior durante la película). Invita a la identificación con él y a compartir su valoración y estado de ánimo.



El plano 13 se identifica como plano subjetivo de Miller. En él se presenta a un soldado en PP tomado con teleobjetivo. Le dice algo a Miller que no se escucha por la supresión del sonido diegético. Su breve duración se adecua a su “parlamento” (1 segundo). En este caso el plano es totalmente fijo y contrasta en movimiento con el anterior. Estos cambios en duración, tamaño, profundidad de campo y movimiento señalan que el proceso de atención de Miller está variando.

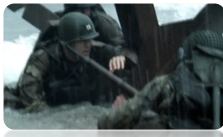


El corte 14 recupera el plano 11 como contraplano del anterior. Se insiste en el cambio que se está dando en Miller mediante la presencia de un sonido extradiegético (parece un cohete) que intensifica la tensión. El plano es algo más largo (2 segundos) para que la atención se fije en Miller. Es menos estable que el anterior (subraya su alteración emocional).



El plano 15 corta de golpe el estado de evasión de Miller. La entrada de la imagen (PDV documental) a velocidad normal coincide con el golpe de una ola y el punto más agudo del sonido extradiegético que se introdujo en el plano anterior. En este caso se presenta al soldado solicitando órdenes de nuevo en PM frontal con referencia de Miller. Su duración se adapta a la frase del soldado (3 segundos).

### 3a. PLANOS 16-21.- *Miller vuelve a la realidad.*



El plano 16 entra con brusquedad ya que se sincroniza el corte de imagen con el sonido de una explosión (por segunda vez en un breve periodo de tiempo). Se recupera el PDV documental y se abandona el PDV focalizado por Miller. El cuadro presenta el horizonte desnivelado (indica que el personaje aún está saliendo de su aturdimiento) y tiembla por efecto de las explosiones que salpican hacia cámara. Tras el primer fragmento en el que se pretende la identificación completa del espectador con él (planos 4-15), en este corte por fin se da su nombre (lo chilla Horvath desde el fuera de campo). Resulta interesante que se presente al espectador las emociones o valoraciones del protagonista antes de haberle dado su nombre o rango. Este corte tiene una duración de 5 segundos que hace que el ritmo se relaje tras la finalización de su momento de evasión. El personaje necesita recuperarse. Una explosión y el sonido de los gritos de Horvath facilitan la continuidad con el siguiente plano.



El plano 17 presenta el contraplano de Horvath indicando al capitán que deben avanzar. El cuadro de Horvath está contrapicado; el de Miller picado, esto permite que se aprecie que el capitán Miller aún se encuentra algo afectado por la explosión.

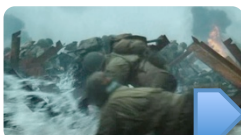


A partir de este punto se repiten las posiciones de los cortes 16 y 17 (planos 18 y 19). Estos planos tienen una duración regular que transmite la recuperación del control de Miller y la determinación de ambos personajes. Plano-contraplano.



El corte 20 recupera la posición del plano 15 para que uno de los soldados consulte al capitán cuál es el punto de reunión. Miller responde brevemente en el cuadro empleado en los corte 16 y 18. La adecuación rítmica de los cortes 20 y 21 a las frases de los personajes acelera la velocidad de la secuencia (duran alrededor de 2 segundos cada uno). Esta aceleración general del fragmento transmite la recuperación del capitán de sus reflejos y determinación. El último corte finaliza con una explosión hacia cámara puntuando el fragmento.

### 3b. PLANOS 22-24.- *Miller da la orden de avanzar.*



Un desplazamiento lateral del PDV documental sigue a Miller en continuidad mientras se desplaza por la orilla. El plano tiene una larga duración (6 segundos) y su desplazamiento es más estable (aunque sigue temblando con las explosiones) sugieren que el protagonista ya se ha recuperado del todo.



El plano 23 resulta algo brusco (por producir un salto adelante al no haber apenas diferencia en tamaño o perspectiva). Está tomado con teleobjetivo y presenta un iris difuminado alrededor del personaje. En este plano Miller realiza un monólogo en el que orienta a los soldados y les da la orden a seguir. Parece que tras su episodio de evasión, Miller lidera a sus hombres en un tono

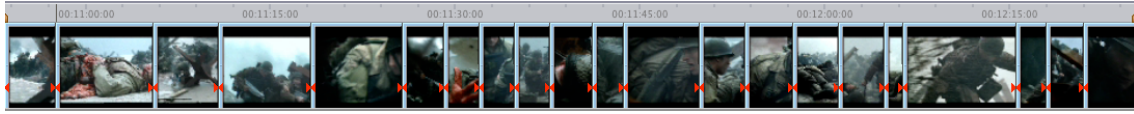
más pasional (“esto es lo que hay entre nosotros y el juicio final”; “Cada centímetro de esta playa es un objetivo, si os quedáis aquí es para morir”). El tratamiento pictórico específico del cuadro resalta la importancia del acontecimiento y subraya el cambio que se ha producido en el personaje. Su larga duración (25 segundos) fuerza también el que el espectador “salga” de las emociones de Miller y vuelva a adoptar las del “operador de guerra” (se le recuerda al espectador que está “mirando” a través de una cámara, que es testigo de una orden histórica, de una hazaña, al hacerse evidentes los bordes de la imagen y emplearse el teleobjetivo). El ritmo de la secuencia se lentifica.



Con el plano 24 tomado desde el PDV alemán se puntúa de nuevo la escena. En este caso el plano presenta una importante diferencia respecto a anteriores momentos en el que ha sido presentado. En este caso el soldado alemán aparece iluminado y no se presenta únicamente como una silueta. Ahora el enemigo aparece más “definido” ya que Miller y sus soldados se aproximan. Esto también se traduce del menor tamaño de la imagen. Ahora el enemigo es humano y alcanzable.



ESCENA 2D.- Miller avanza por la playa en busca de un médico. Le alcanza otra explosión y vuelve a quedar aturdido.



**ESTRUCTURA:** La escena presenta cinco pulsos dramáticos en continuidad.

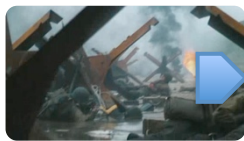
1. Miller sale del agua y pasa por el lado de un soldado herido que pide ayuda. Miller sigue su camino.
2. Miller llega a la posición de un médico que quiere instalar un puesto de mando. Miller le dice que pase de “esa chorrada” y que debe coger un arma y avanzar. Frente a ellos otro soldado es abatido, Miller no reacciona ante ello y sigue su camino.
3. Miller reconoce a un tercer soldado herido y en este caso busca a un médico para que le socorra. Un zapador le dice que debe abandonar la posición porque van a volar la zona.
4. Miller arrastra a su compañero en busca de un médico. Una explosión le aturde.
5. Miller, aturdido, arrastra a su compañero hasta que se da cuenta de que la explosión lo ha volado por la mitad.

**RITMO:** La escena dura 1 minuto 23 segundos y presenta 21 cortes. La DMP es de 3 segundos (el ritmo es más rápido que los fragmentos anteriores). El protagonismo de Miller en la secuencia provoca que se muestren sus acciones en continuidad y que el ritmo se adapte a su estado de ánimo a lo largo de los cinco pulsos dramáticos. El tratamiento emocional de la escena lleva a que el ritmo se vaya reduciendo hacia su clímax (una nueva explosión) y a que se haga evidente la fragmentación mediante cortinillas diegéticas y saltos adelante o atrás. El último plano de la secuencia sirve también de inicio a la siguiente, lo cual acelera aún más el ritmo de la secuencia en general.

1. PLANOS 1-3 (66-68 del total). Los planos protagonizados por Miller mantienen un ritmo regular. El inserto sobre el que pivotan es el que presenta una mayor duración para incidir en la agonía del soldado herido que lo protagoniza. En el plano final, una explosión acusa la “mala acción” de Miller al pasar de largo.
2. PLANOS 4-6 (69-71 del total). Los planos decrecen en duración hacia una nueva orden de Miller (le indica a un soldado que le siga). El plano central aparece destacado por un iris difuminado.
3. PLANOS 7-14 (72-79 del total). El ritmo se acelera notablemente cuando Miller encuentra a un soldado herido que reconoce. El plano central, en el que un zapador indica a Miller que debe abandonar la posición, se destaca notablemente en duración. El ritmo vuelve a acelerarse cuando Miller asume que debe avanzar.
4. PLANOS 15-17 (80-82 del total). El ritmo se acelera durante el trayecto de Miller hasta que recibe el impacto de una nueva explosión.
5. PLANOS 18-21 (83-86 del total). Un gran contraste en duración señala el aturdimiento del capitán (el plano es muy largo). Cuando el protagonista recupera la consciencia el ritmo recupera el ritmo rápido y estable.

## ANÁLISIS DE COLISIONES CUALITATIVAS

1. PLANOS 1-3: *Miller sale del agua y pasa por el lado de un soldado herido que pide ayuda. Miller sigue su camino.*



El plano 1 presenta un desplazamiento en *steadicam* que sigue lateralmente el avance de Miller en PG. Muestra en primer término el gran número de bajas del bando norteamericano. El cuadro presenta una mayor saturación de los elementos rojizos de la imagen del mismo modo que se hizo en el fragmento del episodio de evasión de Miller (se destacan así las defensas marítimas, el fuego y la sangre que salpica de un soldado abatido). Su tratamiento fotográfico y la mayor estabilidad del movimiento remiten a la focalización emocional de Miller (afectado por los efectos del combate aunque decidido a avanzar), aunque el PDV recupere la perspectiva lateral propia de sus momentos documentales. Tiembla por efecto de las explosiones.



El corte al plano 2 acusa la fragmentación por coincidir con una explosión y tomarse desde la misma perspectiva que el plano anterior, pero el desplazamiento de Miller garantiza cierta continuidad. Se presenta, en PM y con el horizonte desnivelado, a un soldado agonizando por el dolor (tiene las tripas fuera). En último término Miller entra en plano y pasa de largo sin socorrer al soldado. Todos estos contrastes en su esquema gráfico y rítmico suponen que el plano tiene un planteamiento expresivo. Además el plano presenta una mayor duración que el anterior (8 segundos) para permitir tiempo al espectador para apreciar la crudeza del combate y su sentido simbólico. Se refleja una “mala acción” de Miller (no salva al soldado). Por las características del personaje (al que se conoce íntimamente por el episodio de evasión) el espectador supone que ha pasado de largo por no ser posible ayudar a este soldado.



La continuidad del desplazamiento de Miller permite el paso al plano 3. Presenta al capitán en PG picado. Tienen lugar varias explosiones. El cambio en angulación y el mayor temblor de la imagen parecen indicar que las explosiones marcan el cargo de conciencia o la valoración que el personaje hace internamente de su acción anterior.

2. PLANOS 4-6: *Miller llega a la posición de un médico que quiere instalar un puesto de mando. Miller le dice que pase de “esa chorrada” y que debe coger un arma y avanzar. Frente a ellos otro soldado es abatido, Miller no reacciona ante ello y sigue su camino.*



El plano 4 tiene el mismo tratamiento pictórico que el plano 1. Se pasa a él en continuidad debido al cambio de angulación (aunque el tamaño de los mismos es similar). El paso de un soldado en primer término (cortinilla diegética) y una explosión señalan la transición a un nuevo fragmento. En él Miller mantiene un diálogo con un médico mientras el soldado que está frente a ellos es abatido por disparos.



El corte al plano 5 coincide con la falta de reacción de Miller y el médico (que apartan la vista del soldado que es abatido ante ellos). Es un PMC picado de ambos tomado con teleobjetivo y

destacado por un iris difuminado (como ya se ha hecho en el plano 23 del anterior fragmento –donde se incidía en la determinación de Miller-). El recurso a un plano picado traduce por segunda vez la mala visión que Miller tiene de sí mismo, al anteponer el avance de las tropas al socorro de los heridos. Durante el plano suena un efecto extradiegético (tratado con reverberación) que remite al sonido de un helicóptero (que no es posible que pertenezca a la acción). Parece sugerir el estado emocional del protagonista (¿sobreexcitado?).



Finalmente, el sexto corte recupera el PDV del plano 4 para cerrar el fragmento. Su duración es breve y se adecua a la acción del médico (que quita su arma al soldado que fue abatido ante ellos). El ritmo se acelera del mismo modo que las emociones de Miller, ya que se dispone a avanzar playa adentro. El que se repita el mismo cuadro al inicio y al final del fragmento provoca que el plano central se destaque todavía más sobre ellos.

3. PLANOS 7-14.- *Miller reconoce a un tercer soldado herido y en este caso busca a un médico para que le socorra. Un zapador le dice que debe abandonar la posición porque van a volar la zona.*



Con el corte al plano 7 el ritmo se acelera. A partir de este punto será regular (determinación de Miller). Su aceleración (los planos duran 2 segundos) responde a la reacción emocional del capitán al reconocer los gritos de un compañero herido. El plano inicial destaca el protagonismo de este herido (respecto a los anteriores) mediante un PP picado, de composición diagonal, y que presenta su sangre muy saturada (todo sirve a destacar su dolor).



El plano 8 presenta la reacción de Miller y el PDV documental le sigue en su desplazamiento hacia allí mediante un teleobjetivo (destaca su protagonismo y concentración en ubicar a su compañero). Su llegada al herido se presenta en tres cortes (aumentando la tensión).



El plano 9 presenta en PG lateral la situación del soldado herido. Se pierde de vista a Miller. En él un disparo casi alcanza al soldado. La falta de protagonismo de Miller provoca que la fragmentación sea notable, ya que no resulta fácil ubicar la situación de éste respecto a la posición del capitán (en el anterior cuadro sale de plano y aquí tarda en entrar).



El plano 10 muestra la llegada de Miller mediante un plano tomado a ras de suelo, con composición diagonal y que presenta el horizonte desnivelado. Produce un fuerte contraste respecto al corte anterior y aumenta el nivel de tensión conforme la angustia de Miller por llegar al soldado herido es mayor.



Finalmente, Miller llega al soldado en el plano 11. Es un plano conjunto (frontal y cerrado) que recupera la estabilidad del

horizonte (ya que Miller ha conseguido llegar hasta él). Su breve duración se adecua a los gritos agónicos del soldado.



El plano 12 es el más largo del fragmento ya que en él Miller pide ayuda hacia cámara (frontalmente y tomado con teleobjetivo –se pretende identificación-). A su espalda entra un zapador que le indica que debe irse de allí. Hay continuos cruces de soldados que agilizan su larga duración. El ritmo es muy elevado ya que en un solo plano se presentan dos acciones sin pausa entre ellas (reacción Miller y diálogo).



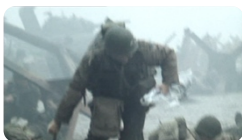
El plano 13 actúa como contraplano del 12 y adapta su ritmo a la respuesta de Miller (determinación). Se recupera el ritmo rápido del principio del fragmento.

Finalmente, el corte 14 recupera la posición del plano 12 para cerrar el diálogo. Sobre él nace de nuevo un sonido de helicóptero tratado con reverberación que anticipa el momento de evasión que a continuación vivirá Miller (similar a cómo se hizo en la escena 2C y en el plano 5 de este fragmento).

#### 4. PLANOS 15-17.- *Miller arrastra a su compañero en busca de un médico. Una explosión le aturde.*



El plano 15 presenta a Miller arrastrando a su compañero herido. Su tratamiento pictórico repite el de los cortes 1 y 4 (es un desplazamiento lateral tomado en *steadicam* que muestra en primer término los efectos del combate y donde el rojo de la sangre aparece muy saturado). Pero su tratamiento temporal difiere de los anteriores. Este plano se presenta ralentizado de un modo irregular (elimina fotogramas de la imagen). El espectador reconoce este tratamiento como un nuevo episodio de evasión, pero la presencia del sonido diegético contradice esta impresión.



El plano 16 produce un salto adelante, ya que su perspectiva no varía. El PDV documental recupera su velocidad normal y presenta al capitán brevemente. La brusquedad del corte (por su diferente tratamiento de velocidad y el salto adelante) y su breve duración (2 segundos) mantienen alta la tensión. La acción de arrastrar al herido se presenta en dos cortes para señalar el esfuerzo de Miller. El paso de un soldado en primer término produce una cortinilla diegética que facilita y señala el paso al siguiente corte.



El plano 17 es el más breve de la escena (1 segundo). Introduce el clímax: una explosión que afecta al protagonista. Desde su espalda y sin presentar una gran diferencia en perspectiva con el plano anterior (produce un salto atrás) se presenta en PG cómo una detonación hace estallar al compañero herido de Miller. El ritmo se ha acelerado bruscamente provocando la sorpresa del espectador.



5. PLANOS 18-21.- *Miller, aturdido, arrastra a su compañero hasta que se da cuenta de que la explosión lo ha volado por la mitad.*



En continuidad se presenta un nuevo salto adelante que muestra los efectos de la explosión sobre Miller. El plano 18 está ralentizado, presenta un tratamiento sonoro subjetivo (atmósfera de “vacío” y supresión del sonido directo) y su tratamiento fotográfico reduce la saturación del rojo respecto al cuadro anterior. Es mucho más largo (9 segundos) lo que magnifica la importancia de la explosión y señala el aturdimiento del personaje.



El PDV documental realiza un barrido explicativo que presenta los efectos de la explosión sobre el compañero herido de Miller. Pero en este caso, el PDV documental es afectado por la focalización emocional del personaje, ya que se presenta ralentizado y con sonido subjetivo. El plano 19 recupera la duración de 2 segundos

habitual en el fragmento para favorecer que se compartan las emociones del personaje y que el espectador llegue a apreciar la mutilación del soldado. Esto crea ansiedad, ya que el espectador sabe algo que el capitán desconoce. El público anticipa la reacción emocional del personaje.



El plano 20 lleva a cabo un salto atrás para presentar una nueva explosión sobre Miller. El corte se sincroniza con ésta. Desaparece el tratamiento subjetivo del sonido y la velocidad del plano recupera la normalidad. El PDV documental presenta claramente el cuerpo mutilado del soldado que transporta Miller mientras éste continúa arrastrándolo. El paso de un soldado al

final del plano señala el corte siguiente y facilita su transición.



El plano 21 presenta la reacción de Miller en PPP frontal a aquello que el espectador ya conoce (que transporta un cadáver). El que el espectador tenga una perspectiva privilegiada lleva a que atienda en mayor medida al impacto emocional que el suceso tiene sobre el personaje. Este plano sirve de final de este fragmento y de inicio del siguiente (lo cual acelera el ritmo). Una explosión marca el inicio de la siguiente acción.

ESCENA 2E.- Miller recorre la playa hasta el punto de reunión. Encuentra a Horvath y se protegen con una duna mientras tratan de informar por radio del desarrollo de la misión.



**ESTRUCTURA:** La secuencia se inicia en el último plano del anterior fragmento (se favorece la continuidad) y presenta dos partes separadas por un inserto del PDV del enemigo. Transcurren en continuidad.

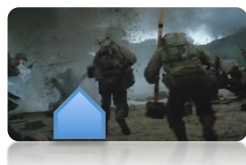
1. Miller avanza tierra adentro hacia una duna (se combinan PDV documental y focalizado)
2. Explosión. Encuentro con Horvath y otros soldados. Resumen la situación y tratan de comunicarla por radio (sin éxito) (PDV documental)

**RITMO:** Dura 1 minuto 42 segundos. Tiene 5 planos. La DMP es de 20 segundos (el ritmo es aparentemente muy lento). La secuencia pretende la inmersión del espectador y para ello recurre a varios planos secuencia (1, 2 y 5) que presentan los pulsos dramáticos de la escena. El plano del PDV alemán puntúa la primera parte (plano 3). El diseño de este fragmento supone un fuerte contraste con el del anterior (se caracterizaba por la manipulación temporal, saltos adelante y atrás, composiciones expresivas y yuxtaposición de PDV). La falta de fragmentación explícita de esta escena produce una impresión hiperrealista. Conlleva que la sensación temporal de la escena sea fiel. En este caso, el dinamismo compositivo mantiene un alto nivel de ritmo pese a la falta de fragmentación.

1. PLANOS 1-3 (87-89 del total). El ritmo del anterior fragmento se relaja por la sucesión de dos planos secuencia que son cada vez más largos. Finaliza abruptamente por el inserto breve del PDV del enemigo. El dinamismo compositivo de sus planos largos mantiene la intensidad emocional.
2. PLANOS 4 y 5 (90-91 del total). Se inserta un breve plano de situación y a partir de ahí se presenta la escena en plano secuencia. El ritmo se mantiene intenso por los cambios de posición de los personajes y el PDV, pero el plano se presenta sin fragmentar.

### ANÁLISIS DE COLISIONES CUALITATIVAS

1. PLANOS 1-3.- *Miller avanza tierra adentro hacia una duna*



Tras una explosión, el PDV documental sigue a Miller en su desplazamiento por la playa. El plano presenta una duración total de 16 segundos, pero el que presente dos acciones (una para cerrar el anterior fragmento –en PPP- y otra para abrir éste – en PG-) agiliza la sensación temporal. El movimiento es inestable, presenta el horizonte desequilibrado, tiembla por efecto de las

explosiones (lo cual mantiene la tensión) y permite apreciar frontalmente los disparos (hacia cámara). Se pretende la *inmersión* del espectador y su sensación del riesgo en primera persona.



Esto se acentúa con el paso al plano 2. Éste presenta el PDV subjetivo de Miller conforme se aproxima a la zona de los bunkers. El corte resulta brusco ya que realiza un salto adelante (desde la

misma perspectiva presenta un cuadro más cerrado) y coincide con el impacto de una explosión hacia cámara). El movimiento del plano es inestable y realiza barridos a su paso por heridos (estos se aprecian en PPP- el personaje, de nuevo pasa de largo-). Se escuchan los jadeos y gritos de Miller que identifican el plano como subjetivo. Su larga duración (23 segundos) reproducen fielmente la sensación de atravesar la playa. La variación de sus tamaños de cuadro por el desplazamiento del PDV favorecen que la tensión no se relaje.



El plano 3 presenta en 4 segundos el PDV alemán. No se presenta en silueta, tiene mejor definición y es más corto que los anteriores (parece adecuarse a la mayor proximidad del bando norteamericano). Puntuó el fragmento por su falta de dinamismo interno. Funciona como elipsis.

## 2. PLANOS 4 y 5.- Explosión. Encuentro con Horvath y otros soldados. Resumen la situación y tratan de comunicarla por radio (sin éxito)



El plano 4 presenta en 3 segundos la llegada de los soldados a una duna y una explosión. La angulación es muy baja y el horizonte se presenta desnivelado; esto dificulta su ubicación. El corte es brusco en comparación con los planos que se habían empleado para mostrar la situación de los soldados (de muy larga duración).

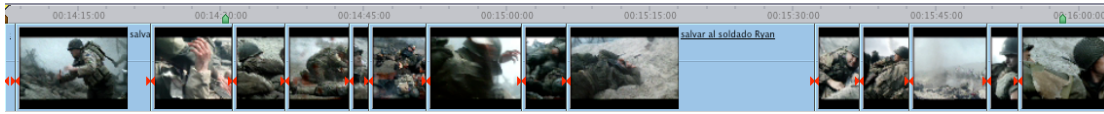


El corte al plano 5 también resulta llamativo debido a que se modifica mínimamente la angulación (algo menos contrapicada) pero la perspectiva y el tamaño del cuadro se

mantienen idénticos. Esto magnifica el impacto de la explosión. La continuidad del salto del capitán suaviza la fragmentación. El plano dura 59 segundos. El PDV documental realiza desplazamientos a lo largo de la trinchera para presentar el diálogo entre los personajes en diferentes tamaños de cuadro (PG, plano conjunto Miller-Horvath, PC Miller). El plano tiene la óptica manchada de barro lo cual fuerza la sensación hiperrealista de asistir como reportero de guerra al combate. El plano secuencia permite el resumen de la situación y cierto reposo al espectador.

En las escenas 2 A a 2D (en las que se debía llegar a la orilla) el PDV documental siempre presentaba una perspectiva lateral. Desde la secuencia 2E, el avance de las tropas siempre se presenta desde detrás de ellos (sensación de narración en primera persona).

## ESCENA 2F.- Presentación del resto de la compañía. Hay que recuperar a Wade.



ESTRUCTURA: Esta escena presenta cuatro pulsos dramáticos

1. Presentación de la compañía y búsqueda de Wade. Miller ordena que Mellish vaya a por él (PDV documental y montaje alerno con situación Wade –focalizado-)
2. Wade se desespera ante el enemigo por su sentimiento de impotencia. Mellish le lleva al lugar de reunión en la duna (montaje alerno). Escena focalizada por Wade, en continuidad con siguiente pulso.
3. Miller y Horvath definen nueva estrategia. Se da la orden de recoger armas de los cadáveres (focalización Miller)
4. Reiben debe ir a por un arma. Miller ordena traer las pértigas explosivas. (PDV documental)

RITMO: La escena dura 1 minuto 54 y presenta 15 cortes. La DMP es de 7 segundos (el ritmo se acelera respecto al fragmento anterior, pero se mantiene lento). Es un momento de transición que permite reposar al espectador. El recurso al plano máster facilita la lectura y permite tranquilizar al espectador (los personajes presentados en ese cuadro se sienten seguros). El recurso al montaje alerno acelera el ritmo y hace percibir el planteamiento emocional de la situación de Wade en contraste con la de los protagonistas. Se divide en 4 fragmentos.

1. PLANOS 1-6 (92-97 del total). Tiene un inicio brusco, ya que divide una explosión y el salto de Reiben en dos cortes muy similares en perspectiva. El fragmento presenta mediante montaje alerno la situación de Miller y el resto del pelotón en la duna, y la de Wade. El ritmo se acelera conforme la compañía trata de captar la atención del médico. El contraste entre las situaciones favorece el ritmo. La orden de Miller de que Mellish vaya a por él se destaca por ser el plano más breve del fragmento. Puntúa.
2. PLANOS 7-9 (98-100 del total). Se pasa a la presentación de la situación de Wade. El ritmo es estable y lento ya que se pretende la identificación emocional con él (la realidad le resulta implacable).
3. PLANOS 10-13 (101-104 del total). En un largo plano se presentan dos acciones de modo que se agiliza su sensación rítmica al tiempo que se recupera la sensación de tiempo fiel (Wade llega a la duna y Horvath y Miller diseñan la nueva estrategia). La orden de Miller de recoger armas de los cadáveres presenta un fuerte contraste en duración (es mucho más breve) y a partir de ahí el ritmo se acelera.
4. PLANOS 14-15 (105-106 del total). En un breve plano Horvath ordena a Reiben ir a por un arma. El soldado sale de cuadro y Miller ordena que se traigan las pértigas (se presentan de nuevo dos acciones en un mismo plano).



## ANÁLISIS DE COLISIONES CUALITATIVAS

1. PLANOS 1-6.- *Presentación de la compañía y búsqueda de Wade. Miller ordena que Mellish vaya a por él.*

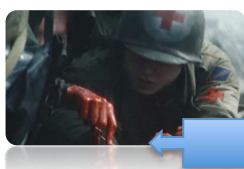


El plano 1 supone una fuerte colisión en duración (1 segundo). El PDV ya no aparece manchado por el barro y su tamaño es mucho mayor. La perspectiva no varía lo suficiente como para facilitar la transición. Sorprende al espectador.



El corte al plano 2 resulta brusco ya que se produce un salto adelante. Se subraya el corte por su sincronía con una explosión. Una vez Reiben se ha cubierto, el PDV documental permanece estable durante la presentación de los soldados recién llegados. Dura 15 segundos

lo cual relaja la tensión con la que se ha introducido la sección. Caparzo explica que Wade está atendiendo a otro compañero. Este plano sirve de plano máster en el fragmento.



La mención de Wade favorece la lectura del plano 3. Se presenta la situación del médico mediante un barrido que va de la cara del compañero herido a su presentación en PC. La saturación del color rojo es muy llamativa (ya que su situación emocional es crítica). El plano es de 8 segundos para incidir en la tensión mantenida del personaje.

El cuarto corte repite el plano máster y presenta a los personajes llamando a Wade. Se establece un eje de miradas que ubica la situación del médico. El plano es algo más breve para acelerar la tensión. Es la primera vez que se emplea un plano conjunto como plano máster, esto transmite cierta tranquilidad (la misma que sienten los personajes)



La continuidad sonora facilita la relación de la posición del médico con respecto a los protagonistas, pero el plano 5 no guarda el eje de miradas. Además se presenta la óptica manchada de sangre y la saturación del rojo es intensa. La colisión gráfica es llamativa y transmite que el estado emocional del personaje no tiene nada que ver con la estabilidad del resto de la compañía. Se realiza una

leve panorámica lateral que provoca una sensación del tiempo lenta debido al estatismo de los personajes que componen el plano conjunto (dura 6 segundos). Transmite su angustia.

- El sexto corte vuelve a presentar el plano máster, aunque en esta ocasión sólo dura 2 segundos. Su duración se adapta a la orden de Miller (que lo saquen de la playa). Puntúa el fragmento. El plano máster se presenta mucho más estable que en los planos de Wade.

2. PLANOS 7-9.- *Wade se desespera ante el enemigo por su sentimiento de impotencia. Mellish le lleva al lugar de reunión en la duna.*



En el plano 7 el PDV documental presenta la situación de Wade desde la perspectiva de la duna (podría ser un plano subjetivo de Miller). La angulación picada transmite la impotencia de los personajes y su poco dominio de la situación (cuando logran ayudar al soldado, un disparo le alcanza en la cabeza). Su larga duración (6 segundos) hace que se perciba la angustia Wade.

Los disparos que se producen hacia los personajes (y hacia cámara) mantienen alta la tensión.

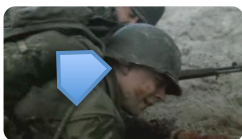


El plano 8 presenta un PC lateral en perspectiva diagonal de Wade reaccionando tras la muerte de su compañero. Su rabia se acentúa porque el plano es demasiado cerrado como para que el personaje se agite tanto (se sale de cuadro en varias ocasiones). El cambio de perspectiva y tamaño permiten la empatía con el personaje. Su larga duración 10 segundos produce un fuerte impacto emocional.



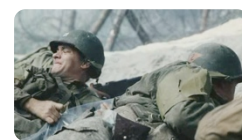
El plano 9 muestra cómo Mellish arrastra a Wade hacia la duna desde un plano tomado a ras de suelo que presenta numerosos cadáveres en primer término. El horizonte está desequilibrado y su movimiento es inestable. Transmite el riesgo y la tensión. Sus colisiones gráficas se naturalizan por la continuidad de la voz de Mellish. Su duración y difícil lectura facilita que se resuma el desplazamiento de los soldados hasta la duna.

3. PLANOS 10-13.- *Miller y Horvath definen nueva estrategia. Se da la orden de recoger armas de los cadáveres o la arena.*



El plano 10 presenta la entrada en cuadro de Wade (se resume su trayecto) cerrándose la anterior sección. El desplazamiento del PDV documental dirige la atención al diálogo entre Horvath y Miller. Estos tratan de determinar la estrategia que seguirán a continuación. Su larga

duración (26 segundos) recupera el planteamiento inmersivo del uso de planos secuencia de la escena 2E.



El plano 11 supone un fuerte contraste. El cuadro varía mínimamente en cuanto a perspectiva y tamaño, pero su tratamiento fotográfico es claramente diferente. La imagen se presenta más contrastada, parece una instantánea de la época. El plano destaca mediante su tratamiento fotográfico una orden de dudosa moralidad de Miller (quitar las armas a los muertos).

Esto ya se empleó en la escena 2D (en ese caso se hacía mediante un iris difuminado). Su breve duración (4 segundos) agiliza el ritmo.

El corte 12 repite la posición del plano 10 (actúa como plano máster –del mismo modo que el plano 2-). Presenta la misma duración que el plano 11 indicando la determinación de los oficiales y su seguridad. Provoca un nuevo “salto” por recuperarse el tratamiento fotográfico habitual y porque la repetición de la posición inicial destaca todavía más la interrupción del plano 11.



El plano 13 yuxtapone una panorámica de un PG de la playa en la que se presenta la acción “inmoral” de los soldados (quitar el arma a los heridos). El sonido de las ristas de munición que les quitan del cuello tiene mucha presencia.

El tratamiento fotográfico de la imagen está alterado: presenta estelas que surgen de los cadáveres del suelo. Se produce una explosión al fondo del cuadro que permite agilizar el ritmo y subrayar su relevancia. El plano es largo (8 segundos) para permitir que se llegue a leer simbólicamente como una acción inmoral (el soldado al que le quitan la munición está vivo).

#### 4. PLANOS 14-15.- *Reiben debe ir a por un arma. Miller ordena traer las pértigas explosivas.*



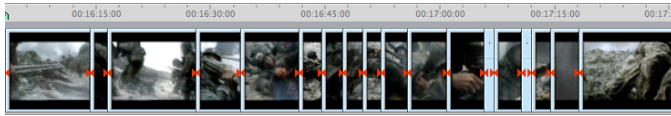
El plano 14 presenta en PC a Horvath y adapta su duración a la pregunta que le hace a Reiben (3 segundos). No manifiesta ninguna reacción o valoración hacia lo que acaban de realizar sus hombres (que puede haber eliminado las posibilidades de supervivencia de los soldados heridos).



El sonido de la orden de Horvath cabalga sobre la reacción de Reiben (que sí parece leer la acción como algo “inmoral” o como mínimo como algo peligroso –por exponerse a los disparos alemanes-). El plano se presenta largo (9 segundos) y le sigue en su desplazamiento.

Al final del mismo, Miller se levanta frontalmente y grita una orden : “traigan las pértigas explosivas”.

## ESCENA 2G.- Consiguen abrir una vía para avanzar con las pértigas explosivas.



ESTRUCTURA: La escena se divide en tres pulsos

1. Montaje alterno entre preparación de las pértigas, vuelta de Jackson y Reiben y situación de Wade(que trata de socorrer a un herido que agoniza).
2. Montaje alterno entre episodio en el que un soldado se “salva” de un disparo por llevar el casco pero finalmente muere al quitárselo (caracterización de Caparzo) y preparación de pértigas.
3. Montaje alterno entre situación de Wade, detonación de las pértigas y nueva orden de Horvath.

RITMO: Dura 1 minuto 27 segundos y contiene 18 cortes. La DMP es de 4 segundos (se acelera respecto al anterior fragmento). La sensación rítmica es mayor ya que la acción se divide en tres pulsos y se combinan tres situaciones en montaje alterno que fuerzan que el espectador acelere su velocidad de lectura. La duración de los planos se reduce hacia la detonación de las pértigas y se relaja con el éxito de la estrategia (transmite sensación de “cuenta atrás” expectación)

1. PLANOS 1-5 (107-111 del total).- El cambio de escena acelera el ritmo por la continuidad que facilita el esquema “pregunta-respuesta” empleado (Miller pide pértigas-soldados transportan pértigas). Los planos decrecen en duración transmitiendo la expectación por el desarrollo de la operación. La orden de Horvath se destaca por su brevedad. Debido a que el plano de Wade es el que permite interpretar el motivo temático de la escena, su duración es mayor.
2. PLANOS 6-10 (112-116 del total).- Esta sección se presenta con un ritmo rápido y establece el episodio pseudohumorístico de la muerte del soldado que se quita el casco.
3. PLANOS 11-18 (117-124 del total).- La repetición del plano de Wade insiste en la lectura del fragmento (es de larga duración). En él dice “no vas a morir”. Se yuxtaponen las frases de los personajes en sus diferentes situaciones (repiten “carga activada”). Esto acelera la sensación temporal (ya que la duración se adapta a sus respectivos estados emocionales –se aprecia el temor de Wade por la mayor duración de su plano-). Con la explosión el ritmo se relaja.

## ANÁLISIS DE COLISIONES CUALITATIVAS

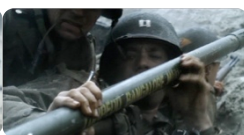
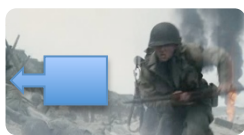
### 1. PLANOS 1-5.- *Montaje alrno entre preparación de las pértigas, vuelta de Jackson y Reiben y situación de Wade.*



El plano 1 se toma desde el PDV documental que sigue a los soldados que transportan las pértigas. Dura 11 segundos. Se sigue todo el recorrido de los soldados de modo que transmita una sensación fiel del tiempo y aumente la expectación. Durante el recorrido se aprecia una estela que surge del suelo (hay un brillo blanco que ya se apreció en el plano 13 de la anterior escena). La diagonal que marca la pértiga subraya la tensión del momento. De nuevo Miller se levanta hacia cámara para gritar su orden (la repetición del esquema tiene un efecto rítmico).



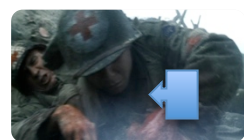
El plano 2 adapta su duración a la orden de Horvath (2 segundos). También presenta estela en su parte inferior.



El plano 3 muestra mediante un barrido la llegada de Jackson y Reiben. El PDV documental recoge su salto hacia la trinchera de modo frontal. Una vez en ella, Jackson y Reiben se identifican. La cámara realiza barridos de uno a otro personaje, y pasa a realizar un nuevo barrido hacia Miller y Horvath. Los movimientos de cámara agilizan la sensación rítmica del plano (que dura 11 segundos). Durante el salto y la presentación de Jackson se aprecia la misma estela que en los planos anteriores (en el momento de la identificación de Reiben no se da).



Un PP frontal contrapicado presenta la reacción de Jackson a lo que está viviendo. Un acercamiento a su rostro incide en su nerviosismo o en su impacto emocional (esto contrasta con la primera imagen que se dio de él en la escena 2 A). Se escucha de fondo el sonido de los gritos de un soldado herido que dice “no quiero morir”. Podría sugerir que eso es lo que piensa Jackson.



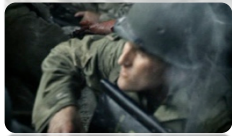
El plano 5 presenta la imagen de Wade socorriendo a un soldado herido (de quien se escuchaban los gritos en el anterior plano). El plano es muy cerrado y frontal, y las estelas blancas se superponen a la imagen del soldado herido de un modo llamativo. Al ser más intensas en el plano de un soldado agonizante, la idea de que simbolizan las almas de los hombres que están por morir cobra fuerza. El plano es largo (7 segundos), de tal modo que el espectador pueda traducir su sentido simbólico. El soldado es el protagonista del plano ya que el PDV documental se aproxima a él y deja a Wade fuera de cuadro (al contrario que en el anterior momento en el que se vio a Wade socorriendo a un herido en la escena 2F). En el fragmento anterior el PDV focalizó en los sentimientos de Wade, el médico, en este caso se atiende a la agonía del herido. El rojo aparece muy saturado.



2. PLANOS 6-10.- *Montaje alterno. episodio en el que un soldado se “salva” de un disparo por llevar el casco pero finalmente muere al quitárselo (caracterización de Caparzo) y preparación de pértigas*



El plano 6 acelera el ritmo ya que presenta una duración de 3 segundos. Se presenta frontalmente un plano conjunto. Al fondo se aprecian los impactos de disparo.



El plano 7 presenta un PC picado del disparo al casco del soldado que se encuentra en el extremo derecho del plano anterior. El plano aparece desenfocado hasta que la bala impacta. En ese punto se presenta nítidamente la reacción del soldado, sorprendido por haber sobrevivido. La falta de foco inicial es debida a su falta de concentración en el combate (por estar atendiendo a la preparación de las pértigas). Subraya la sorpresa.



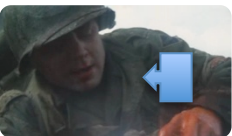
La falta de aceleración del ritmo sugiere que el personaje sobrevivirá. En el plano 8 se presenta en plano conjunto, y en continuidad como el soldado se quita el casco sorprendido. Caparzo comenta su buena suerte y en ese momento un disparo alcanza al soldado en la frente. La sorpresa es absoluta ya que la regularidad del ritmo y el diálogo parecían servir de pausa cómica.

El plano presenta un tratamiento fotográfico similar al de los planos con estela (aunque están menos marcadas). Su muerte se presenta en dos cortes, (planos 8 y 9) siendo el segundo de ellos el PG con el que se inició el fragmento. El cuadro sigue al cuerpo caer y saca a la compañía de cuadro. De nuevo, el muerto es el protagonista.



El plano 10 recupera la trama de la preparación de las pértigas y puntúa el anterior episodio. Sobre este plano se escuchan los gritos del soldado al que atiende Wade.

3. PLANOS 11-18.- *Montaje alterno entre detonación de las pértigas, situación de Wade y nueva orden de Horvath.*



El plano 11 sirve de transición. Se recupera la situación de Wade en el cuadro ya empleado para dar paso a la anterior sección. En este caso las estelas son muy intensas y llegan a cubrir la imagen de Wade. El rojo es muy saturado, y de nuevo la cámara dirige su atención al herido. Resulta contradictorio que Wade le diga que no mire y el PDV concrete en su herida fatal (el espectador ve lo mismo que Wade aunque no se presente su PDV subjetivo). Se pretende atraer al espectador hacia lo “gore”.



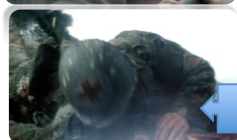
El plano 12 adapta su duración a la orden de Miller y a la del oficial que la repite. Se realiza un barrido de uno a otro, y con la entrada del segundo, las estelas se hacen muy presentes. El ritmo es semejante al del último plano. La situación resulta segura.



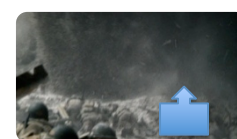
En el plano 13 Horvath repite “carga activada” y se cubre la cabeza (el PDV documental acompaña su movimiento ya que también “se cubre” ante la explosión). Se genera expectación.



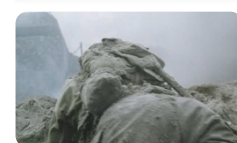
Se recupera la posición del plano 12 y un barrido sigue el lanzamiento de la pértiga. Los tres planos presentan un ritmo estable ya que los personajes siguen un protocolo y no están nerviosos.



Sin embargo, el plano 15 es muy breve (ya que traduce el miedo de Wade, quien también repite la orden). Las estelas del soldado herido son muy intensas y Wade las cubre con su cuerpo.



La explosión se presenta en dos cortes de duración progresivamente más larga (planos 16 y 17). El tamaño de la explosión se destaca por el tamaño de los cuadros (PG) y el barrido que sigue la trayectoria del impacto. Al dividirla en dos cuadros la detonación resulta el doble de intensa. Ha sido un éxito, ya que en el segundo de los cuadros los soldados alemanes huyen (vuelven a ser siluetas, aunque ahora de les aprecia forma humana).



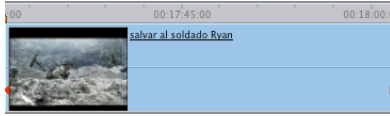
El plano 18 presenta desde la espalda de Horvath su valoración del éxito de la estrategia. Se gira a cámara para dar nuevas órdenes

(subir la trinchera) y a partir de ese momento el plano realiza un desplazamiento lateral por la duna hasta que la asciende con los soldados (el movimiento es muy irregular).

La escena se caracteriza por la yuxtaposición de situaciones dentro de la misma trinchera y por incluir planos largos que presentan dos acciones en un solo cuadro y que transmiten una sensación de tiempo fiel (por su falta de fragmentación y PDV documental).

Todos las colisiones de esta sección se relacionan con la muerte. Las estelas suponen un cambio notable en el tratamiento fotográfico de la secuencia (nunca se habían mantenido en tantos planos). Los planos que las presentan son largos para acusar su presencia y finalidad simbólica. Si se atiende a qué personajes son bañados por ese extraño brillo, se puede observar que todos ellos acabarán muriendo (el único que no se presenta con “estela” es Reiben). Con la excusa dramática de la preparación de las pértigas explosivas, el cineasta realiza un fragmento de transición que gira en torno a la idea de la muerte.

## ESCENA 2H.- Wade atiende a la evaluación médica de los heridos.



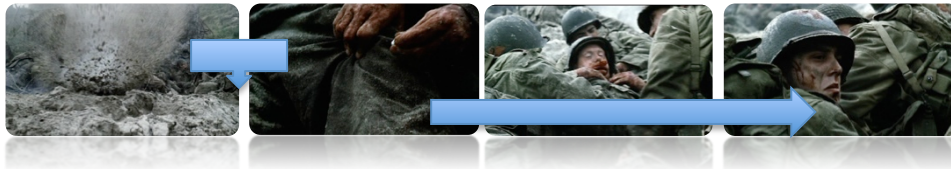
**ESTRUCTURA.-** La escena se resuelve en plano secuencia. Sirve de transición y permite relajar el ritmo del desembarco (en este punto los soldados pasan de “fase” y tienen la situación más controlada).

**RITMO.-** Dura 30 segundos y tiene un solo plano. Supone una pausa en la secuencia y permite que se resuma el cambio de posición de los soldados.

- Plano 1 (125 del total).

### ANÁLISIS DE COLISIONES CUALITATIVAS

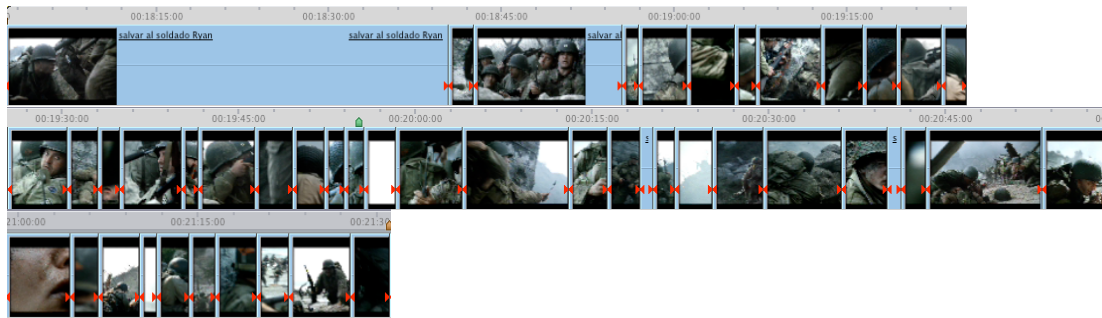
1. PLANO 1.- *Médico reconoce heridos junto a Wade mientras el resto avanza.*



El plano secuencia continúa la acción de la escena anterior mediante un PG lateral. Una explosión señala el punto donde comienza un barrido hacia otra situación: la de Wade. Inicialmente se aprecia un PD de unas manos inyectando morfina. El PDV documental sigue lateralmente (y desde su espalda) el desplazamiento de Wade y otro médico mientras diagnostican a los heridos. Wade se gira varias veces a cámara afectado por lo que está viviendo y por los heridos a los que está dejando atrás. El fragmento permite cierto alivio de la tensión ya que se introduce humor negro al final. Permite abrir una elipsis en el desplazamiento de los soldados. Los continuos cambios de cuadro y el empleo del PDV documental mantienen la intensidad aunque el ritmo se relaja por la mayor duración del plano (30 segundos).



ESCENA 2I.- Miller y sus hombres deben tomar una ametralladora para lograr avanzar. Se sacrifican muchos hombres. Jackson consigue abatir al tirador y se toma el sector.



ESTRUCTURA.- La escena presenta cinco pulsos dramáticos que se relacionan en continuidad (salvo escena focalizada por Jackson, montaje alterno).

1. La compañía llega al emplazamiento de una ametralladora. Miller define estrategia. Ordena salir a una primera oleada de soldados hacia la ametralladora. Resulta inefectiva.
2. Horvath valora negativamente la estrategia de Miller, pero éste ordena una segunda oleada de soldados. Le disgusta tener que “mandarles al matadero”, como dice Horvath. Esto falla de nuevo.
3. Miller cambia la estrategia y decide mandar a Jackson. Éste cruza mientras el resto de la compañía le cubre.
4. Jackson reza y dispara a uno de los enemigos. Los soldados de la playa también rezan. Jackson termina la oración y mata al último enemigo.
5. La patrulla de Miller lo remata salvajemente. Miller sigue con la operación y los soldados continúan hasta la siguiente posición.

RITMO.- La escena dura 3 minutos 26 segundos y consta de 48 cortes. Su DMP es de 4 segundos (rápida, por su mayor cantidad de planos). El ritmo de la secuencia viene determinado por la aceleración hacia los clímax y la deceleración del ritmo en las valoraciones morales de los personajes. Tiene una estructura *in crescendo* ya que los fragmentos repiten la misma acción realizada en tres momentos sucesivos (y cada vez se presentan en menor tiempo). Una vez Jackson consigue avanzar, se retrasa el clímax máximo de la escena mediante un episodio tomado desde el PDV de la playa. El ritmo se acelera hacia el disparo definitivo de Jackson y se relaja una vez se cumple la misión.

1. PLANOS 1-12 (126-137 del total).- Inicio en plano muy largo (máster) que mantiene la sensación del tiempo fiel de anteriores fragmentos. Progresivamente, el ritmo se acelera por su mayor fragmentación. La continuidad física entre los planos impide que se aprecie su técnica cinematográfica. El ritmo se acelera hacia el momento en el que los soldados de la primera oleada caen abatidos por la ametralladora y finaliza en los disparos finales de Mellish.
2. PLANOS 13-23 (138-148 del total).- Se inicia en un plano largo (donde Horvath valora la estrategia de Miller negativamente) a partir de ahí se repite el mismo esquema rítmico (aunque más comprimido, por ser la segunda vez que se emplea).

Su final repite el cierre anterior con los planos de Mellish y Caparzo disparando, pero se estira la tensión mediante un plano de Miller sosteniendo el espejo que genera expectación.

3. PLANOS 24-32 (149-157 del total).- La valoración de Miller a la acción anterior inicia el fragmento y relaja el ritmo. Se repite el esquema rítmico anterior en el fragmento que presenta cómo Jackson cruza hasta una posición segura. El ritmo se acelera hasta ese punto. Con el éxito de la estrategia se varía el esquema, y se reduce el ritmo de final.
4. PLANOS 33-39 (158-164 del total).- Este fragmento permite dilatar la expectación por la acción de Jackson. Durante el primer disparo al enemigo el ritmo se acelera hacia el clímax de la acción. Luego los planos son cada vez más largos para generar expectación. Con el segundo disparo al enemigo, el ritmo se acelera bruscamente para subrayar el segundo clímax.
5. PLANOS 40-48 (165-172 del total).- Una vez abatido el enemigo, la secuencia acelera mucho su ritmo cuando se muestre cómo la compañía de Miller “remata” el cadáver del soldado alemán. Miller valora negativamente la acción, pero al mismo tiempo ésta les permite avanzar. Horvath, animado, dirige la toma del sector. El final del fragmento relaja el ritmo por la mayor seguridad de los personajes.

### ANÁLISIS DE COLISIONES CUALITATIVAS

1. PLANOS 1-13.- *La compañía llega al emplazamiento de una ametralladora. Miller define estrategia. Se ordena salir hacia la ametralladora a una primera oleada de soldados. Resulta inefectiva.*



El plano 1 presenta una duración de 38 segundos. Su tratamiento documental (el “operador” sigue a la compañía y se oculta con ellos tras una defensa) mantiene el estilo inmersivo anterior.



El plano 2 es un inserto de un plano semisubjetivo de Miller. Se identifica al espectador con él y se sugiere su focalización emocional y mayor protagonismo en este fragmento. Es breve debido al nerviosismo del personaje (lo hace rápidamente para no ser descubierto).



El plano 3 es un plano conjunto frontal en el que Miller y Horvath definen un plan para poder tomar la ametralladora. Es uno de los primeros planos conjunto de la compañía (hasta ahora se presentaban mediante planos documentales que pasaban de uno a otro). Idea de fraternidad.



El plano 4 es un inserto explicativo (ya que Miller enumera el nombre de los soldados). Su duración es breve puesto que la expectación y el nerviosismo de Miller aumenta.



El plano 5 presenta las órdenes de Miller y algunos soldados comienzan su desplazamiento a la posición que les ha sido asignada en el combate. El PP destaca el liderazgo de Miller (como cada vez que se le presenta dando órdenes). El paso de los

soldados en primer término favorece una cortinilla diegética al siguiente corte que acelera el ritmo.



El plano 6 resulta confuso por tener un pequeño tamaño y tomarse a la altura de las manos de los personajes mientras cruzan. Parece como si el “operador” tratara de tomar cuadro ante el ataque inminente, ya que termina apuntando a la posición alemana tras la espalda de Mellish.



El plano 7 repite la posición del corte 3 (actúa como plano máster). Su duración es breve ya que se adapta a la orden de Miller (“fuego de cobertura”). Es el plano previo al clímax (y por ello es el más corto del fragmento)



El plano 8 funciona como clímax de la secuencia. En él Miller dispara hacia los alemanes poniéndose en peligro. El horizonte está desnivelado y el plano es muy inestable. Su tratamiento fotográfico es diferente ya que la imagen aparece muy contrastada. En anteriores momentos esto señalaba una acción de dudosa moralidad de Miller; como se verá a continuación Miller se siente mal cuando ve cruzar a sus hombres hacia un destino

incierto. Horvath lo denominará más adelante “mandar a sus hombres al matadero”. El plano es largo (5 segundos) para permitir que se realice una lectura simbólica del mismo.



El plano 9 es un PP de Miller tomado con teleobjetivo desde la misma posición que el plano máster. En él se puede apreciar que le afecta ver pasar por delante de él a tantos hombres (se subraya mediante el paso de sus botas en primer término). Se siente responsable de mandarles a una muerte casi segura. Se reduce la duración de los planos a partir de este punto.



El plano 10 realiza un barrido de Mellish a Caparzo. Este inserto permite dilatar la expectación al retrasarse el desenlace de la oleada.



El corte 11 repite el cuadro 9 para insistir en el peso que Miller tiene en su conciencia y continuar retrasando el resultado de la incursión (Miller lo termina mirando por el espejo). La expectación del público es la misma que siente el personaje ya que el plano es más largo que aquéllos que lo enmarcan.

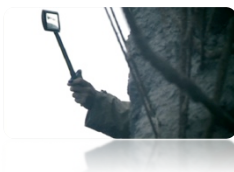


Finalmente, el plano 12 cierra la acción (se toma desde la misma posición que el corte 6 en el que se inició el tiroteo).

2. PLANOS 13-23.- *Horvath valora negativamente la estrategia de Miller, pero éste ordena una segunda oleada de soldados. Le disgusta tener que “mandarles al matadero” como dice Horvath. Esto falla de nuevo.*

Este fragmento repite la estructura rítmica (aunque comprimida) de la sección anterior y para ello utiliza de nuevo las mismas posiciones de cámara (con idéntico tratamiento).

- En el plano 13 Horvath valora negativamente la estrategia de Miller y le acusa de estar “mandando hombres al matadero”. Miller exclama “es el único modo de salir de esta cloaca” (su justificación práctica a una decisión que él mismo considera de moralidad dudosa –por lo que sugieren los cortes 9 y 11 tomados desde esta misma posición-). El plano es largo y se adapta al texto de los personajes. Sirve como cierre del anterior fragmento y como introducción a éste.
- En el plano 14 (tomado desde la posición de los cortes 1 y 8) Miller repite la orden (ha de cruzar una nueva oleada de soldados). En este caso el plano ya no aparece tratado fotográficamente para simbolizar su carga moral (a fin de cuentas se acaba de explicar por diálogo, no es necesario sugerirlo de nuevo).
- En el plano 15 se repite la posición del corte 5 para mostrar a los soldados pasando por delante de Miller mientras insiste en su orden.
- En el plano 16 se repite la posición del plano 13 para que Horvath sentencie su argumento “te da igual vendarles los ojos”. Miller responde “aquí se viene a morir”. Se cierra la exposición del conflicto moral de Miller (anteponer la misión a los principios morales).
- En el plano 17 Miller pide fuego de cobertura desde la misma posición en la que lo ordenó en el fragmento anterior (plano 8). Tampoco se le da el tratamiento fotográfico de la anterior ocasión. Es el plano más breve del fragmento.
- En el plano 18 se recupera la posición del plano 7 para que los soldados comiencen a cruzar por delante de Miller. Se ha elegido esta posición para que así Horvath aparezca en cuadro por delante de los soldados (ya que le ha recordado su responsabilidad moral al capitán).
- En el plano 19 se recupera la posición del plano 9 para mostrar el paso de los soldados por delante de Miller. Produce un salto adelante ya que únicamente hay diferencia en tamaño entre este plano y el anterior. Destaca el momento, ya que en este caso el rostro de Miller acusa su desagrado por lo que se ve obligado a hacer.
- El plano 20 recupera la posición del plano 12 para mostrar los disparos de Mellish. Seguidamente se presentan dos PP de Mellish y Caparzo disparando (planos 21 y 22). Del mismo modo que antes, los disparos de estos personajes permiten ocultar el desenlace de los soldados que se han aproximado a la ametralladora y dilatar la resolución de la estrategia.



El plano 23 es el único que presenta una posición nueva. Se aprecia cómo Miller saca su espejo desde el contracampo. Esto da la impresión de que lo hace con temor. De fondo se aprecia el cielo muy contrastado (es blanco –remite a las almas de los hombres fallecidos-).



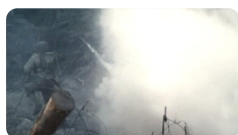
3. PLANOS 24 a 32.- *Miller cambia la estrategia y decide mandar a Jackson. Éste cruza mientras el resto de la compañía le cubre.*

Este fragmento repite el esquema rítmico (aunque lo comprime aún más) y las posiciones de las anteriores secciones. Una vez Jackson logra cruzar se varían el esquema y las posiciones de cámara.

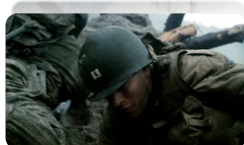
- El plano 24 recupera la posición de los planos 9 y 19 (desde donde Miller y Horvath valoraban moralmente su acción) para presentar la reacción del capitán (los soldados han muerto). Al fondo se aprecia que queda un solo soldado. Es Jackson, Miller le llama (será su nueva estrategia).
- El plano 25 repite la posición del primer corte de la escena para que Jackson pueda estudiar el espacio a través del espejo (como hicieron Miller y Horvath al principio de la escena).
- El plano 26 repite la posición del 24 para presentar la preparación de Jackson antes de partir a la ametralladora (besa su cruz). El hecho de que bese la cruz desde la posición donde antes se valoraba moralmente la inutilidad del sacrificio de los soldados resulta particularmente simbólico (ya que para ejecutar su cometido el soldado se refugia en su moral).
- El plano 27 repite la posición del 25 para presentar como Miller se aleja de su posición inicial (se pone al lado de Horvath). Este cambio de posición resulta significativo, ya que si se quedara en su lugar habitual tendría que ver pasar a Jackson por delante de él (y no sería capaz, en este caso es un miembro de su pelotón).
- El plano 28 presenta desde la posición del 24 y el 26 la partida de Jackson. De nuevo, su salida hacia la ametralladora es el plano más breve del fragmento.
- El plano 29 repite la posición del 25 y el 27 para presentar el recorrido de Jackson y a Miller agachándose para no recibir un disparo. El PDV documental se aproxima a Miller y se pone a cubierto. A partir de aquí el ritmo se ralentiza para dilatar la expectación.



El plano 30 presenta un cuadro nuevo. Es la primera vez que se aprecia semi-nítidamente el rostro del enemigo. Antes, en el fragmento 2G, se presentó este mismo cuadro pero la metralla de una explosión cubría el cuadro. Ahora se ve a los alemanes a través del humo de los disparos. La presentación del enemigo es gradual a lo largo de toda la secuencia (de silueta a contorno, primero de espaldas y ahora de frente). Permite crear tensión y alargar el suspense al ver que disparan hacia donde debería estar Jackson pero se oculta su estado.



El plano 31 parece estar tomado desde el PDV subjetivo de Miller. En él se aprecia cómo Jackson logra cruzar. Nuestra alegría o esperanza es equivalente a la del capitán, y por ello se recurre a su plano subjetivo para presentar el éxito de la tercera “oleada”.



El plano 32 recupera la posición del plano 29 pero concreta en el conjunto de Horvath y Miller. Los oficiales se reconcilian. El plano presenta el horizonte desnivelado por el estrés que padece Miller.

4. PLANOS 33-39.- *Jackson reza y dispara a uno de los enemigos. Los soldados de la playa también rezan.*



El plano 33 presenta un PP de Jackson que colisiona en todos sus parámetros con los planos anteriores. A nivel sonoro se ensordece el sonido de los disparos y explosiones y se escucha únicamente su voz; la imagen está aberrada por la utilización de un gran angular (traduce su concentración) y el plano es estable (frente al movimiento irregular constante del anterior fragmento) ya que transmite la seguridad del personaje. Un acercamiento al rostro del personaje crea expectación y transmite su abstracción.



El plano 34 muestra en PD el gatillo del arma de Jackson. Se realiza un nuevo acercamiento hacia él. Es el plano más breve del fragmento y el movimiento genera una gran expectación (clímax). Estos cortes, al producirse en silencio (sin continuidad sonora) hacen muy visible la fragmentación. Esto transmite con mucha intensidad las emociones del personaje.



El plano 35 presenta mediante una mayor duración el plano subjetivo de Jackson. Su disparo acierta y derriba al enemigo. El sonido del disparo está tratado con reverberación dotándolo de mayor importancia que el resto (es un momento crucial).



El impacto del disparo favorece la continuidad con el plano 36 (tomado en la orilla). Allí un sacerdote escucha la confesión de un herido. Este momento es de radical importancia simbólica, ya que anteriormente Miller, por anteponer la misión, pasó de largo de aquellos que yacían heridos en la playa. En este caso la misión del cura es velar por los soldados, no tiene otra finalidad en el campo de batalla (no como Miller que tiene un objetivo práctico, aunque éste choque con algunos de sus principios). El cuadro está desequilibrado ya que la tensión es muy elevada y se dan múltiples explosiones alrededor de los personajes, de tal forma que se aprecie que el sacerdote no va a abandonar bajo ningún concepto al herido. La duración del plano es larga para permitir la lectura simbólica del contenido del cuadro y de la yuxtaposición (Jackson-sacerdote).



Se yuxtapone el plano 37 en el que un soldado reza en PPP. La continuidad de las oraciones facilita la transición. El plano está tomado con teleobjetivo, lo cual incide en la concentración del personaje en su oración. Se realiza un acercamiento al personaje. Al fondo se dan numerosas explosiones ante las cuales no reacciona. Esta yuxtaposición dilata la expectación por el final de la acción de Jackson.

- El plano 38 repite el cuadro del corte 33 para cerrar el fragmento. Presenta al personaje terminando su oración (realiza un acercamiento a sus labios). Mantiene la duración de los anteriores planos para dilatar la tensión.
- El plano 39 repite el plano subjetivo de Jackson empleado en el corte 35. Se comprime el esquema rítmico anterior. En un breve corte se resuelve el clímax.

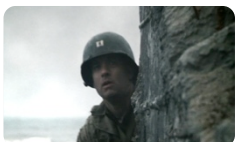
5. PLANOS 40-46.- *Jackson logra su objetivo. La patrulla de Miller remata al enemigo salvajemente. Miller sigue con la operación y los soldados continúan hasta la siguiente posición.*



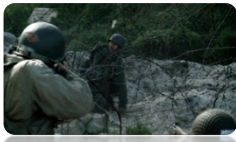
El plano 40 presenta el éxito del disparo de Jackson desde el PDV semisubjetivo de Miller. Como en los fragmentos anteriores, su valoración moral de la estrategia inicia la sección. Es el plano más breve del fragmento ya que complementa el clímax de la anterior sección. Se acelera la sensación rítmica debido a que el cambio de posición deja sin cerrar la situación de Jackson, y porque el espectador debe adecuarse al cambio en focalización (de Jackson a Miller) en poco tiempo.



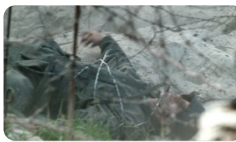
El plano 41 recupera el PDV documental (aunque podría ser un plano subjetivo de Miller). Es un plano conjunto en el que se aprecia como Mellish, Reiben y Horvath disparan repetidamente hacia el cadáver que acaba de rodar por la colina. El plano es largo para que se aprecie la cantidad de disparos que realizan contra el cuerpo inerte del enemigo.



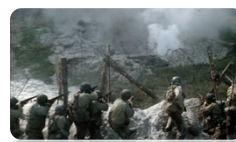
El plano 42 es un inserto de reacción de Miller. En este caso se aprecia el océano al fondo y el cielo no aparece tan quemado como en el anterior momento en el que se presentó esta perspectiva (mayor seguridad). El plano es frontal ya que se pretende la identificación de la valoración moral del espectador con el capitán. Se acelera el ritmo por la intensidad emocional del momento.



El plano 43 es el plano más breve del fragmento por ser el clímax (donde uno de los soldados de la compañía de Miller “remata” el cadáver del soldado alemán. Su duración es de 10 fotogramas.



Un salto adelante presenta el resultado de su acción en el plano 44. Los dos planos se corresponden con el PDV subjetivo de Miller y traducen su proceso de atención. El corte brusco traduce su impacto emocional (resulta innecesario acribillar el cadáver del enemigo). La duración del plano (es el más largo del fragmento) permite cerrar la situación y enfatizar en que el enemigo también es humano (cuando no se le había presentado así inicialmente - era una silueta negra, ahora se le ve la cara-). Apreciar este detalle mediante la focalización de Miller permite acceder a su valoración moral negativa de la acción de sus soldados y a su cambio de visión del enemigo.



El plano 45 presenta desde el PDV documental un PG picado de la situación. El anterior empleo de la angulación cenital se había circunscrito a los momentos “censurables” del desarrollo de la acción de Miller. En este punto la narración destaca el gran número de soldados que siguen disparando contra un único hombre (que estaba muerto desde el principio del fragmento). El número de cortes dedicados a esta acción (seis) destaca este acontecimiento. La mayor duración de este corte indica que la tensión se relaja.



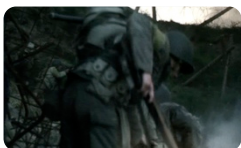
El plano 46 cierra la reacción de Miller. En este caso se presenta en PP a Miller cambiando de actitud (desagrado-determinación) e indicando por dónde han abierto la brecha. La duración se adapta a su texto. Mediante este corte se entiende, que aquello que puede haber sido inmoral (sacrificar soldados norteamericanos o acribillar al enemigo) se justifica por servir a la misión. Del mismo modo, Miller adapta su actitud. Da la orden de continuar en el mismo cuadro en el que anteriormente indicó a los soldados en tres ocasiones que se “sacrificaran por la misión” (corte 5). Esto subraya que recupera su actitud anterior.



El plano 47 se introduce con un barrido que termina en el PC de Horvath diciendo “esto marcha”. Del mismo modo que Miller, el personaje que antes había juzgado la estrategia como algo “inmoral”, cambia de actitud y antepone el beneficio que ha supuesto para la misión a sus principios. En este plano el fondo se presenta saturado (el cielo es azul, mayor calma).



El plano 48 realiza un salto atrás y presenta a Horvath avanzando a cámara en continuidad. En este caso el cielo se presenta muy saturado (totalmente blanco), ya que Horvath lleva a cabo un acto cotidiano (escupir el tabaco de mascar que se introdujo en la boca en la escena 2 A) pero lo lleva a cabo en el lugar por el que antes pasaron los soldados que se sacrificaron por el avance de la misión (acción inmoral). No se emplea el cuadro de los planos 9, 11 y 19, pero la posición de Miller (agachado) recuerda el valor simbólico del punto donde arroja el tabaco. No se emplea el anterior cuadro para no dar a entender que Horvath hace este gesto a modo de desprecio consciente. La mayor duración del plano, aparte de por servir a un punto donde la tensión se ha resuelto, permite valorar simbólicamente el gesto y así apreciar que ambos personajes, Horvath y Miller, en el caos de la guerra, olvidan sus principios morales por anteponer un fin pragmático: ganar la batalla.

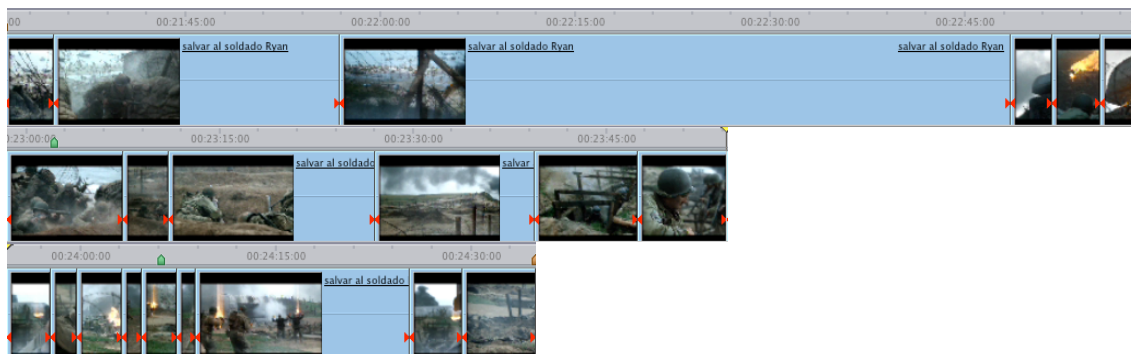


El plano 49 presenta la transición entre la escena 2I y 2J. En él se aprecian estelas que emergen del suelo (las almas de los compañeros que han caído anteriormente). El plano es muy contrapicado para evitar mostrar los cadáveres.

La secuencia subraya mediante la planificación y el montaje la dicotomía moral de los protagonistas: lo que es necesario para ganar el combate, es al mismo tiempo inmoral. Sus esquemas rítmicos destacan en todo momento los momentos de valoración de los personajes iniciando los fragmentos con ellos. La focalización de Miller y su protagonismo (por el montaje en continuidad) es lo que logra que el espectador conecte con su lectura de los hechos.



## ESCENA 2J.- Los soldados norteamericanos toman el sector enemigo.



ESTRUCTURA: Esta escena se divide en tres pulsos dramáticos que se relacionan en continuidad

1. Miller y su compañía acceden al sector alemán e incendian el búnker. Los enemigos se arrojan al exterior envueltos en llamas. Los soldados en la playa desean su sufrimiento.
2. Los soldados norteamericanos toman el sector y acribillan al enemigo (aunque se rinda). Horvath finaliza el tiroteo algo disgustado.
3. Dos soldados norteamericanos se burlan de dos alemanes que se rinden. Terminan matándolos. Miller lo observa claramente disgustado.

RITMO: Dura 3 minutos 7 segundos y contiene 21 cortes. Su DMP es de 8 segundos (es mucho más lento que el anterior). Su menor ritmo se relaciona con el mayor control de la situación y seguridad de los soldados norteamericanos. La escena va haciendo decrecer la medida de sus planos hacia el clímax y posteriormente relaja el ritmo.

1. PLANOS 1-6 (173-178 del total). Tras un inicio rápido (que se corresponde con el ascenso de los soldados al sector alemán desde la anterior posición) el fragmento resuelve su acción en dos cortes progresivamente más largos. El clímax del fragmento se presenta mediante tres planos breves de duración regular que destacan simbólicamente el contenido (por su esquema regular).
2. PLANOS 7-12 (179-184 del total). El desarrollo colectivo de la toma del sector alemán se presenta mediante una yuxtaposición de planos de duración regular y larga. Pretenden de nuevo la valoración del espectador (que se orienta mediante el plano de reacción de Horvath).
3. PLANOS 13-21 (185-193 del total). La acción censurable de los soldados norteamericanos se introduce mediante una serie de planos breves de duración regular que transcurren en continuidad. El clímax se destaca por la gran duración del plano en el que asesinan a los prisioneros alemanes. Finalmente la reacción de Miller se presenta mediante dos planos de duración normal (similar a la de los planos del segundo fragmento).

## ANÁLISIS DE COLISIONES CUALITATIVAS

1. PLANOS 1-6.- *Miller y su compañía acceden al sector alemán e incendian el búnker. Los enemigos se arrojan al exterior envueltos en llamas. Los soldados en la playa desean su sufrimiento.*



El plano 1 permite cerrar la escena anterior y abrir ésta (acelera el ritmo ya que se presentan dos acciones en un mismo plano). El cuadro muestra un GPG de la playa tomado desde el sector alemán. Ésta se aprecia con dificultad por existir unas zarzas en primer término. El mayor tamaño del cuadro traduce el dominio actual de la situación, pero al no ser éste total, la playa aún no se presenta claramente (se hará más adelante en la secuencia 10 donde ya ha terminado la toma de la playa de Omaha, en este mismo cuadro). Se hace una panorámica brusca que sigue el trayecto de uno de los soldados que ascienden la colina que introduce la secuencia. Su duración es similar a los planos finales de la escena anterior.



El corte al plano 2 supone un salto adelante ya que se reduce el tamaño del cuadro pero no se modifica la perspectiva. El PDV documental sigue al soldado hasta que muere por un disparo. El “operador” continúa su desplazamiento y encuentra a la compañía de Miller. El movimiento del cuadro es inestable (se desequilibra el horizonte en varios momentos). El dinamismo compositivo del cuadro le da ritmo, pero el contraste en duración (10 segundos) relaja la tensión (los protagonistas han resuelto prácticamente la situación bélica). Esto también se aprecia en que el mar y el cielo vuelven a ser azules.



Mediante un barrido y la entrada en cuadro de los personajes se sugiere una elipsis indefinida en su trayecto. El PDV documental presenta su desplazamiento de frente a ellos y luego les sigue hacia el búnker. Durante la explosión, el PDV realiza un movimiento ascendente para apreciar su magnitud. La larga duración del plano (51 segundos) permite que el espectador perciba que ya no existe riesgo para los personajes. El cielo se presenta azul y hay leves estelas que surgen del suelo (se superponen a la imagen de Miller. Se corta el plano en el momento en el que Horvath acciona el lanzagranadas en el interior del búnker.



El plano 4 supone un fuerte contraste ya que el PDV cambia de ubicación y presenta el resultado de la acción anterior desde la perspectiva de la playa. Es un plano muy contrapicado cuya composición presenta a un soldado de espaldas en primer término y el búnker al fondo. Su carácter semisubjetivo identifica la mirada del espectador con un soldado más, y por ello valora el incendio del búnker como supone que lo haría él (un triunfo). El plano es largo de inicio para

dilatar la expectación del público, pero supone un gran contraste en duración respecto al plano anterior (dura 3 segundos). El ritmo se acelera intensamente.

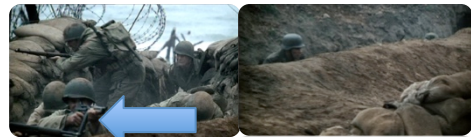


El paso al plano 5 es brusco ya que se yuxtapone la imagen de otro soldado en PM contrapicado demasiado similar al plano anterior. En él el soldado se gira hacia cámara y grita “no disparéis, que se quemen”. La cámara se aproxima a su rostro durante la orden. La duración del plano se adapta a la del plano anterior. El objetivo de presentar al ritmo de un modo rápido, pero regular. Es el que no responde a las emociones particulares de los personajes, sino el que permite al espectador observar y reflexionar libremente. Pasa de considerar la acción como un “triumfo”, a ver cómo los soldados “disfrutan” inmoralmemente de él.



El plano 6 presenta en un tamaño más cerrado a los soldados alemanes ardiendo y arrojándose al vacío. No se aprecia la referencia de ningún soldado norteamericano. Su duración equivalente a los planos anteriores permite que se aprecie en detalle cómo arden los cuerpos. Esto resulta desagradable y plantea al espectador si no hubiera sido más moral dispararles. La orden del soldado anterior se presenta como censurable.

2. PLANOS 7-12.- *Los soldados norteamericanos toman el sector y acribillan al enemigo (aunque se rinda). Horvath finaliza el tiroteo algo disgustado.*



El plano 7 recupera la situación en el sector alemán. En un PGC se presenta la llegada de soldados norteamericanos y su respuesta. Una panorámica muestra la reacción en la trinchera alemana. Su larga duración (10 segundos) y el movimiento elegido manifiestan una intención descriptiva y no emocional o inmersiva.



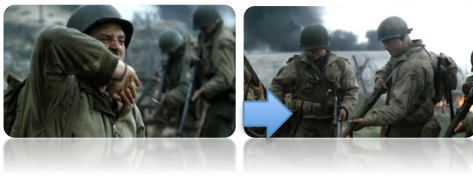
El plano 8 está tomado en cámara en mano, pero ésta no se desplaza. Es un PG más abierto que el anterior que muestra la situación desde lejos (normalmente el PDV está más próximo al bando norteamericano). Se pretende la observación del espectador, no su identificación. En este plano se presenta cómo los soldados alemanes no tienen más remedio que rendirse ante la superioridad norteamericana. El plano termina cuando uno de los soldados alemanes se incorpora para rendirse.



El plano 9 supone un salto adelante ya que se reduce el tamaño pero no varía la perspectiva. En continuidad, los soldados alemanes se levantan y se rinden. Una vez esto se ha apreciado bien, un soldado norteamericano les dispara (lo ha hecho intencionadamente, no por defenderse). Idéntica lectura censurable de su acción que en el anterior ejemplo del incendio del búnker. El cruce de la compañía de Miller provoca que el PDV documental abandone su anterior punto de atención y les siga. Este movimiento final hace que el asesinato de los prisioneros no se destaque demasiado o exija mucha reflexión o valoración al respecto. El plano presenta mayor contraste que en el corte anterior (se señala como momento “inmoral”).



Los planos 10 y 11 se caracterizan por presentar la acción mediante barridos laterales y verticales. Son planos largos (de unos 10 segundos) que describen en detalle cómo los soldados alemanes huyen por la trinchera y los soldados norteamericanos les alcanzan desde la superficie. El enemigo está atrapado. Se da un gran número de disparos. El ritmo se ha relajado y se ha perdido del todo la sensación de participar en el combate ya que los planos son más lejanos, el ritmo es regular y los planos no presentan múltiples acciones que agilicen su larga duración. El plano presenta estelas a lo largo de la trinchera.



En el plano 12 Horvath detiene el tiroteo (parece disgustarle como a Miller que se “remate” al enemigo –está tomado con teleobjetivo, esto implica cierta valoración moral-). Se panea a Caparzo y Jackson que saltan al interior de la trinchera.

### 3. PLANOS 13-21.- *Dos soldados norteamericanos se burlan de dos alemanes que se rinden. Terminan matándolos. Miller lo observa claramente disgustado.*



El plano 13 presenta a Miller comunicando por radio el desenlace de la misión. Es un PP frontal que presenta estelas blancas por delante de Miller y en el que el fuego que se sitúa al fondo también produce una estela anaranjada. La duración del plano se adapta al texto del capitán y resulta más breve (3 segundos) que la de los cortes del fragmento anterior. El ritmo se acelera.



El plano 14 es un inserto de Horvath que presenta una mirada confusa tras su reacción en el plano 12 (entonces no acusó su valoración moral sobre la acción del bando norteamericano en las trincheras, únicamente lo paró). Con esta segunda reacción se puede confirmar que el personaje ha quedado alterado (aunque no tanto como Miller, ya que no presenta estelas). El plano acusa el temblor de la explosión que sucederá en el siguiente corte, también se cabalga de inicio su sonido sobre el final del plano.



La explosión que sucede al fondo del cuadro señala el corte al plano 15. En él se presenta la referencia de Miller en primer término (desenfocada) y se dirige la atención del espectador a los soldados alemanes que se rinden en último término. El foco señala que la acción de los prisioneros será la que protagonice el fragmento.



El PDV subjetivo de uno de los prisioneros sirve para presentar a los soldados norteamericanos a los que critica moralmente esta sección. Presenta estelas en la parte inferior. El plano es muy breve (1 segundo). La aceleración de este pulso narrativo se corresponde con la focalización de los soldados alemanes. Se hace al espectador empatizar con ellos a un nivel humano (son los primeros enemigos a los que se escucha hablar). El movimiento de retroceso advierte de las intenciones de los norteamericanos.





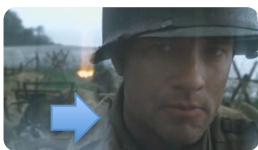
El plano 17 se presenta desde el PDV subjetivo de los soldados norteamericanos. Se enfrentan las focalizaciones de uno y otro bando. En este plano, debido a que los personajes se están acercando, el PDV se aproxima a los prisioneros. Este movimiento complementa la impresión anterior de que los norteamericanos “acechan” a los prisioneros. El cuadro presenta estelas muy definidas en primer término, y al fondo se aprecian elementos en llamas que producen estelas rojizas (¿almas del enemigo?)

El corte 18 repite la posición del plano 16 para mostrar que el soldado norteamericano finge no entender las súplicas del prisionero. Es el plano más breve del fragmento ya que introduce el clímax.



El plano 19 presenta el momento en el que los soldados disparan a los prisioneros. En él se aprecian dos fuentes de estelas rojas muy definidas. Las estelas

blancas siguen por delante de los soldados norteamericanos. El PDV documental sigue a los soldados hasta que asesinan a los prisioneros. En ese punto presenta por separado a los dos soldados americanos. El primero de ellos pregunta “¿qué ha dicho?” (refiriéndose al prisionero) y un barrido presenta al que ha liderado el ataque ridiculizando las súplicas de estos. Antes del barrido se introduce claramente una estela roja sobre el rostro de uno de los cadáveres. No tiene justificación diegética. Una vez se presenta el cuadro final, la estela que presenta el cuadro es blanca. La oposición entre estelas dan a entender que el primer soldado “carga” con el alma del prisionero alemán (no está seguro de si han hecho bien) y el segundo “carga” con las almas de sus compañeros (ha cometido el asesinato en venganza). Esto no se explica por diálogo, ya que el soldado que ha liderado el ataque no exterioriza sus sentimientos. Las estelas presentan la secuela emocional del soldado (aunque éste no las perciba en el momento debido a la adrenalina del momento –han logrado sobrevivir-). Es el plano más largo del fragmento (10 segundos). Su duración responde a su intención simbólica (ha de darse tiempo suficiente para leer todas las metáforas del plano).

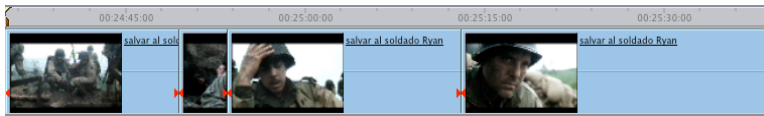


Finalmente se presenta la reacción de Miller en el cuadro del plano 13. Resulta muy llamativo el que, una vez el capitán ha sido testigo de la acción inmoral de los soldados, la presencia de estelas blancas y rojas se haya intensificado (el capitán carga en la conciencia con ambas muertes: las de sus hombres, y las del enemigo –a quien ahora ve humano desde la escena 21-). La frontalidad del plano y que haya sido tomado con teleobjetivo fuerza la identificación moral con el personaje, de modo que se comparta su valoración de lo anteriormente presentado. Un impacto grave y tratado con reverberación traduce que ésta es negativa. El capitán se da la vuelta de final para dejar el hecho atrás.



Un inserto de un disparo al búnker alemán cierra el episodio de la misión.

## ESCENA 2K.- Reacciones de Mellish, Caparzo y Horvath



**ESTRUCTURA.-** La escena presenta la reacción emocional de Mellish, y la compasión de Caparzo. Se yuxtapone la imagen de Horvath tratando de asumir lo que acaba de vivir. No presenta pulsos dramáticos, es una coda emocional que guía la valoración del espectador (la trama no avanza).

**RITMO.-** La escena dura 1 minuto 4 segundos y contiene cuatro cortes. La DMP es de 16 segundos (el ritmo se ha ralentizado muchísimo).

1. PLANOS 1-4 (194-197 del total). El ritmo se ralentiza progresivamente hacia su cierre. La escena pretende guiar emocionalmente al espectador en su lectura del acontecimiento presentado y cerrar el episodio.

## ANÁLISIS DE COLISIONES CUALITATIVAS

### 1. PLANOS 1-4.- *Reacciones de la patrulla a lo vivido*



El plano 1 presenta la situación de la compañía de Miller. En un PG Caparzo entrega a Mellish una bayoneta de las juventudes hitlerianas. La angulación es a la altura de sus ojos (aunque se encuentre de pie en la trinchera). Una panorámica muestra a Mellish que la recoge y dice “ahora cortará el pan del Sabbat”, se aproxima a cámara y frente a ella se echa a llorar. El cielo se presenta totalmente blanco, ya que lo que ha vivido ha hecho mella en él. El sonido de su llanto devuelve la atención a Caparzo.



En un plano picado se presenta a Caparzo conmovido por el llanto de su compañero. La elección de la angulación indica su remordimiento: lo que era una broma cotidiana ha desencadenado la crisis de Mellish (además, rebuscar en los bolsillos de los cadáveres no es un acto honorable). El personaje que anteriormente se presentaba a la altura de los ojos, ahora se siente triste.



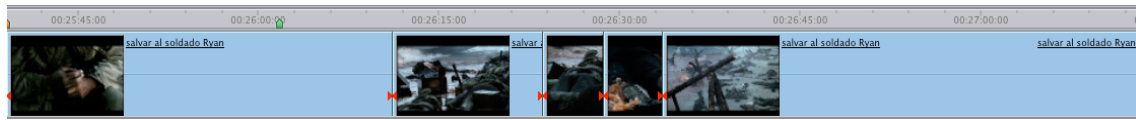
Se recupera la imagen final del plano 1. Se presenta durante 19 segundos el llanto a cámara de Mellish (a la altura de sus ojos). La larga duración, la angulación, el tamaño del cuadro y la frontalidad fuerzan la identificación con el personaje por el que ahora se siente una gran compasión (como Caparzo).



El sonido del llanto de Mellish vincula el plano 4. Se yuxtapone un PP de Horvath compuesto de forma idéntica al plano anterior. Los personajes se encuentran en el mismo estado emocional. El PDV documental realiza una panorámica descendente para mostrar la actividad del personaje. Éste está guardando arena de la playa en una caja metálica. Al cerrarla se aprecia que en la tapa ha escrito “Francia” (lo ha de haber hecho antes del desembarco). El cuadro sigue la acción del personaje. Guarda la caja en su mochila donde se aprecia que transporta otras en las que se lee Italia y África (el cuadro se caracteriza por su oscuridad). Finalmente se hace una panorámica vertical a su rostro (que se presenta contrapicado). Este plano final presenta una duración de 16 segundos necesaria para interpretar la acción del personaje y el esquema gráfico empleado.

En este caso la actividad es una metáfora de sus emociones (escucha fluir las de Mellish y él compartimenta las suyas). Además, el que lleve una caja preparada de antemano para guardar arena del combate implica que cerrar la caja supone el haber sobrevivido. El movimiento de cámara, la oscuridad del cuadro en el momento de mostrarse el contenido de la mochila y las acciones del personaje (se presentan sus manos y luego levanta la cabeza) recuerdan al esquema con el que se presentó a Miller en el plano 4 de la escena 2 A. Si en el caso del capitán, lo que se presentaba en tinieblas representaba su trauma (su mano temblorosa), la mochila de Horvath adquiere el mismo valor (Horvath no tiembla porque compartimenta sus emociones y antepone su supervivencia). El que el plano termine en un gran contrapicado señala el heroísmo del personaje y al mismo tiempo sugiere que ha salido del trauma (no se mantiene la angulación a la altura de los ojos como con Mellish). Su mirada al horizonte vincula la siguiente escena.

## ESCENA 2L.- Reacción de Miller a consecuencias del desembarco.



**ESTRUCTURA.-** La escena presenta dos fragmentos relacionados en continuidad por mirada de Miller.

1. Cierre temporal del conflicto interior del protagonista. Cierre estructura circular de la secuencia (PDV documental y focalizado)
2. Reflexión sobre consecuencias fatales del combate (número de muertos) y presentación de nuevo conflicto dramático: la muerte del tercer Ryan. PDV autoral, pretende reflexión.

**RITMO.-** La escena dura 1 minuto 34 segundos y consta de cinco cortes. La DMP es de 18 segundos. Su lentitud se subraya por el recurso a movimientos de cámara suaves y la entrada de una música solemne.

1. PLANO 1 (198 del total). La acción del personaje se presenta en plano secuencia.
2. PLANOS 2-5 (199-202 del total). Yuxtaposición de PD de los cadáveres que acelera temporalmente el ritmo (ya que precede al clímax) y dilatación temporal en plano final.

## ANÁLISIS DE COLISIONES CUALITATIVAS

### *1. PLANO 1.- Cierre temporal del conflicto interior del protagonista.*



El plano 1 repite el esquema gráfico mediante el que se presentó a Miller en el plano 4 de la escena A (al que se acaba de aludir en el plano de Horvath que cerró el anterior fragmento). En este caso se sigue estrictamente el esquema del plano inicial (panorámica vertical del temblor de la mano de Miller que coge la cantimplora y *travelling in* a su rostro). Pero en este caso la perspectiva no es frontal, es  $\frac{3}{4}$  y el movimiento termina en un PPP de sus ojos. Esto remite al esquema empleado en la secuencia 1 en el que el anciano introduce el flashback (confirma la hipótesis de que el anciano del cementerio contemporáneo es Miller). La puesta en escena y la fotografía es claramente expresiva. En el caso del plano del anciano existía un brillo de luz en su ojo derecho (a la izquierda de cuadro) aunque su lado derecho presentaba sombras. En el caso del plano de Miller, las sombras de ese lado de la cara son más acentuadas (en ambos casos traduce la presencia del trauma). Además, justo antes de que Horvath comente “vaya espectáculo” y él conteste “menudo panorama” se aprecia una gran humareda al fondo del cuadro. En la escena 2C se presentó a Miller con llamas al lado de la cabeza (por efecto de la perspectiva), en este caso el humo simboliza que



sus emociones se han calmado respecto al anterior fragmento, pero se mantienen oscuras. El humo recibe el mismo simbolismo que las cajas de Horvath. La música hace su aparición en el momento en el que Miller termina de beber, y el movimiento se detiene para escuchar las palabras del personaje. Esto produce expectación ya que es su valoración de lo vivido es lo que guía la lectura final de la secuencia. Sus palabras son también simbólicas ya que Horvath se refiere al combate como “espectáculo” del mismo modo que la reproducción cinematográfica podría juzgarse como tal. Pero el sarcasmo de Miller dirige al espectador a lo verdaderamente trascendente de la secuencia, su motivo: el homenaje al sacrificio de los soldados y el peso de su muerte.

## 2. PLANOS 2-5.- *Reflexión sobre consecuencias fatales del combate (número de muertos) y presentación de nuevo conflicto dramático: la muerte del tercer Ryan.*



El plano 2 presenta un plano de los cadáveres que se amontonan en la orilla. Se realiza una suave panorámica descriptiva que presenta el agua teñida de la sangre de los soldados caídos. El corte se sincroniza con un cambio de frase musical. El PDV se identifica así como autoral o demiúrgico (según el código fílmico que se deduce del contraste entre la primera y la segunda secuencia). El sonido de las olas es muy relevante (ya que éste introdujo el flashback al yuxtaponerse a la imagen del anciano). La duración de los planos es larga (12 segundos) lo cual favorece la reflexión (por el estatismo del plano y el impacto expresivo de la imagen).



El plano 3 es más cerrado y fijo (aunque de final inicia una panorámica). Se escucha con mucha presencia el mar. El corte se adecua al cambio de frase musical.



El plano 4 es todavía más cerrado y particulariza en la textura y color del agua del mar. La música determina la duración del cuadro. Presenta una leve panorámica que termina en plano fijo (cerrando la yuxtaposición)



El plano final presenta un GPG que provoca un fuerte impacto emocional respecto al tamaño del cuadro anterior (en lugar de visiones parciales se presenta el “panorama” completo. El plano presenta el único movimiento de grúa de la secuencia. Descubre el cadáver de un soldado cuyo apellido es Ryan (como en el título de la película). A su alrededor hay peces muertos (la naturaleza también acusa los efectos de la guerra, o simboliza que los soldados han muerto como peces, sin opción a defenderse). La angulación cenital y la eliminación del sonido de las olas del mar identifica definitivamente el PDV como demiúrgico. La lentitud del desplazamiento de la grúa hacia el cadáver crea mucha expectación.

### SECUENCIA 3.- Oficina militar.



La música favorece la transición entre las secuencias 2 y 3. El PP contrapicado de una secretaria y la supresión del sonido directo sugieren que la mujer está pensando en el desembarco (parece que se sale de flashback). Esto no es así, pero efectivamente la mujer tiene la acción bélica en la cabeza puesto que está escribiendo cartas de condolencia a las familias de los hombres cuyo cadáver se acaba de mostrar.



## **I.4. TABLAS ANÁLISIS CUANTITATIVO** **(MICROANÁLISIS)**

	A	B	C	D	E	F	G	H	I
Duración	137	89	170	96	102	114	87	30	205
Número de planos	24	16	24	22	5	15	18	1	46
DMP	5,70833333	5,5625	7,08333333	4,36363636	20,4	7,6	4,83333333	30	4,45652174

J	K	L
187	64	94
22	4	5
8,5	16	18,8



# BLACK HAWK DOWN



## 2.1. MACROANÁLISIS DIALECTICO

# BLACK HAWK DERRIBADO

### Sec.1. Prólogo



0:00:00-0:02:53

Tras un rótulo que indica que la historia que se va relatar se basa en un hecho real (fuerte presencia del cineasta) aparece una cita de Platón “Los muertos son los únicos que han visto el final de la guerra”. Este texto encadena sobre una imagen desaturada y teñida de azul de un terreno yermo, desértico, donde se aprecia una huella de una bota militar. Dicho terreno pertenece a un pequeño poblado en el que los cadáveres amortajados se acumulan, y donde los vivos parecen haber perdido la energía en sus movimientos debido al ralentizado de la imagen. La relación entre la cita y las imágenes “sin vida” sobre las que se sobreimpresiona, parece indicar que la guerra es para el film algo eterno, inevitable, o por lo menos lo es en esta zona del mundo que identifica como Somalia mediante un nuevo rótulo.

Al mismo tiempo se presenta mediante rótulos la situación sociopolítica del país durante los años 1992 y parte de 1993. Mohamed Farrah Aidid, un señor de la guerra, ha aprovechado la gran hambruna que asola el país para controlar la capital, Mogadiscio, mediante el pillaje de la ayuda internacional. Los soldados norteamericanos, desplazados inicialmente para proteger el transporte de alimentos, aseguraron el país pero una vez de vuelta de su misión humanitaria, la milicia de Aidid no tardó en atacar a los soldados de la ONU que aún permanecían en Somalia. El número de víctimas civiles y la amenaza a los norteamericanos desplazados en Mogadiscio lleva a EE.UU. a enviar a sus cuerpos de élite: rangers, deltas y SOAR para restaurar el orden en la capital. Tras seis meses allí Washington está impaciente por ver resultados. Los civiles sólo parecen poder rezar a sus difuntos o mirar al horizonte esperanzados, la vida se mantiene en suspenso en Somalia.

Esta explicación mediante rótulos de estilo periodístico contrasta fuertemente con el carácter lírico de la secuencia, cuyas imágenes elípticas y separadas mediante fundidos a negro presentan su contenido expresivamente. Su música de tipo árabe africana<sup>2</sup> y el planteamiento visual (anteriormente descrito) ofrecen un panorama desolador de Somalia, país en el que parece que se ha apagado la vida. Cabe destacar que los únicos efectos de sonido de la secuencia son el motor de un camión de ayuda humanitaria y un helicóptero norteamericano, un Black Hawk que da pie a la aparición del título. Al mismo tiempo el grado de detalle de los planos y la atención que se dedica a los cadáveres (por la duración y composición de los planos, donde se privilegia la importancia de los cuerpos), producen un efecto de repulsa en el espectador. La coexistencia de lo periodístico y lo lírico consiguen aquello que no ocurre cuando el espectador observa estas mismas imágenes en el telediario. El diseño audiovisual de la secuencia consigue impactar emocionalmente en el espectador y crear una gran expectación de cara a presentar el título de la película. Éste irrumpe por corte apoyado por la percusión de un cambio en la música que acompañará a la siguiente secuencia. El espectador se predispone a la acción al interpretar el código musical.

<sup>1</sup> El *timeline* de esta secuencia aparece casi todo en negro porque ésta emplea cierres a negro como transición. Debido a que estas representaciones gráficas sirven al estudio del ritmo, se han mantenido los cortes en el momento de la transición, debiéndose prescindir de la imagen del fotograma inicial.

<sup>2</sup> “Hunger”



## Sec.2. Ataque de la milicia de Aidid al centro de ayuda humanitaria de Cruz Roja



0:02:53- 0:04:37

El helicóptero que se introducía anticipadamente en la secuencia anterior por sonido aparece en imagen. Sobrevuela el centro de distribución de alimentos de la Cruz Roja. En él va el Sargento Eversmann, un joven que observa desde el aire la masiva llegada de civiles ansiosos por recibir la ayuda humanitaria (se le presenta en PC frontal). La mirada del espectador se identifica con la del sargento mediante un plano subjetivo, haciéndose notar que será el protagonista de la historia. Mediante el uso del montaje alterno, un cambio a un punto de vista objetivo y un cambio llamativo en la música (la percusión da paso a un punteo de cuerda de una melodía árabe<sup>3</sup>) presenta la llegada de la milicia local portando ametralladoras en sus vehículos. La multitud sigue llegando (se recupera plano subjetivo de Eversmann).

La población civil se impacienta (se destaca mediante un acelerado en la música y en la duración de los cortes), y la fragmentación se hace visible mediante una larga sucesión de planos levemente inestables, con llamativos cambios de perspectiva y angulación e importancia de las diagonales formadas por los brazos que suplican al camión que descargue la comida cuanto antes. Los rangers que viajan en el helicóptero se impacientan, han localizado la presencia de ametralladoras y esperan atentos a lo que pueda ocurrir. A partir de este punto, la mirada de la secuencia se identifica con la de Eversmann y el piloto del helicóptero presentándose desde su punto de vista el caos que tiene lugar a ras de suelo en grandes planos generales cenitales de tipo subjetivo.

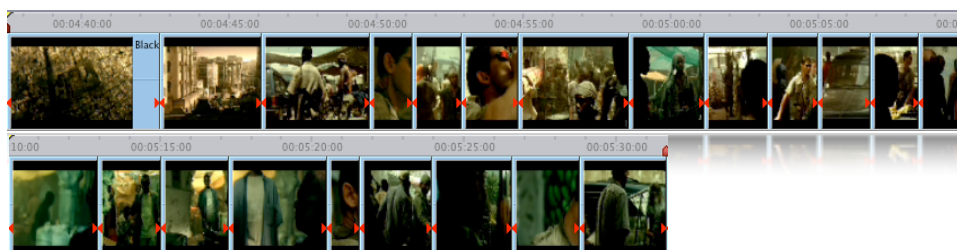
Al retornar el punto de vista a la acción de la milicia un nuevo cambio en la música<sup>4</sup> anticipa que algo nefasto va a ocurrir: la milicia tirotea a la muchedumbre. Un PP muy contrapicado muestra al líder del escuadrón de la milicia reclamando la propiedad de la ayuda humanitaria en nombre de Aidid. De nuevo el film adopta la perspectiva de los rangers en el momento en que solicitan por radio permiso para intervenir. Se les consulta si es que el helicóptero está siendo atacado, al no ser así se les impide la acción. La atención se centra en Eversmann a quien se aprecia claramente contrariado en PC al tiempo que el líder del escuadrón finge disparar un tiro de gracia al helicóptero.

Esta secuencia presenta así la realidad de Mogadiscio (alejándose del “lirismo periodístico” de la anterior escena), planteándolo mediante un punto de vista emocional. La identificación con Eversmann permite que se censure de forma más visceral lo que acontece y que la inacción de los Rangers (a causa de las convenciones militares) perturbe al espectador en la misma medida en la que afecta a Eversmann. El ritmo de una secuencia con numerosos cambios de perspectiva y focalización (de subjetiva a objetiva), el recurso al montaje alterno entre dos situaciones, la sucesión de cortes rápidos sin hacer uso de la continuidad apoyados por los

<sup>4</sup> “Hunger”, en un nuevo movimiento musical que varía respecto al anterior.

diversos cambios musicales, pretenden una aceleración expresiva y un efecto emocional (impotencia de los Rangers o de los civiles somalíes) y una reflexión sobre las causas de esa frustración (crueldad de los señores de la guerra y recelo de la burocracia militar). La identificación con Eversmann es lo que invita al espectador a reflexionar.

### Sec. 3. Hoot vigila a Atto en el mercado de Bakara

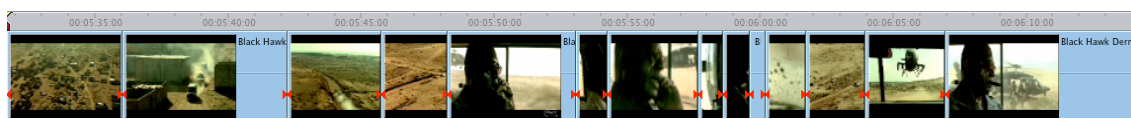


0:04:37 - 0:05:31

Sobre un plano cenital de la ciudad (PDV documental del helicóptero subrayado por el sonido del motor) se identifica mediante un rótulo la localización como el mercado de Bakara (controlado por Aidid). Los siguientes planos llevan la narración al bullicio de la localización mediante dos PG. Un gran número de milicianos compran y venden armas de guerra entre puestos de plátanos y especias: la guerra es algo cotidiano en Mogadiscio (el sonido naturalista en el que abundan los disparos al aire de los vendedores destaca dicha cotidianidad abandonando el acompañamiento musical de secuencias anteriores). Se presenta a Hoot mediante un PC como punto de vista de la secuencia ya que es él quien observa la actividad del mercado. Se le aprecia tranquilo, terminando un té y paseando junto a su bicicleta entre los puestos. Algo capta su atención, un coche se para y su conductor sale a buscar a alguien.

La narración se introduce en el cuartel de Atto a donde llega dicho conductor. Atto deja de leer el USA today (que subraya la relación de este personaje con el conflicto político internacional) y se monta en el coche. Se desvela la misión de Hoot, estaba en el mercado para vigilar los movimientos de este individuo y avisar por radio del momento de su partida. Un plano subjetivo de Hoot viendo entrar a Atto en el coche identifica a este último como peligroso, ya que un efecto sonoro similar a los latidos de un corazón o el bombo de una batería acompaña a la imagen.

### Sec. 4. Detención de Atto



0:05:31- 0:06:14

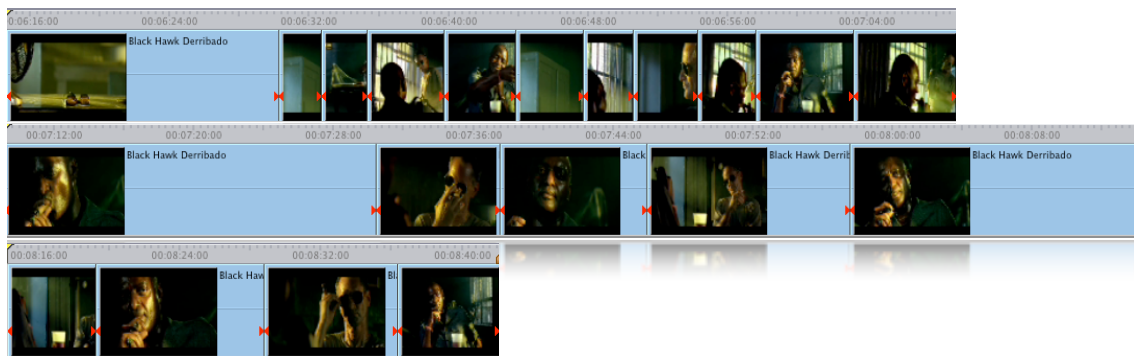
Una selección de PG del trayecto de Atto mediante planos cenitales introducen la secuencia. La presencia del acompañamiento musical, una melodía de ritmo "reggae"<sup>5</sup>, se reduce con la entrada en plano de la imagen y el sonido de los helicópteros norteamericanos. Seguidamente la narración se introduce en el vehículo de Atto para mostrarnos cómo éste desconoce que le han estado siguiendo (la presencia del ruido del motor del helicóptero disminuye), aunque la nave aparece en el último término de su plano lateral. Su conductor se percata y le alerta. Atto, impertérrito, le dice que continúe la marcha. La narración vuelve al PDV de los soldados norteamericanos y se muestra mediante un plano semisubjetivo cómo disparan al capó del coche. De vuelta al coche de Atto se observa cómo el aceite del motor estalla sobre el parabrisas. Un nuevo cambio de punto de vista presenta un PG de los helicópteros rodeando el coche. Un plano semisubjetivo de los conductores del coche presenta al helicóptero

<sup>5</sup> "Barra barra"

amenazante frente a ellos. Finalmente Atto, con la misma actitud despreocupada, corta la llamada telefónica que mantenía, al tiempo que los rangers Shughart y Gordon llaman a su ventanilla en último término de su plano.

Pese a tratarse de una detención la secuencia no sigue un planteamiento dramático (tiene un ritmo lento y la música elegida no pretende el nerviosismo del espectador ni su empatía; sólo su observación de la eficacia de la estrategia del ejército norteamericano al realizar una detención). Al mismo tiempo se aprecia la indiferencia y el desprecio de Atto hacia sus oponentes; los conductores se muestran asustados.

## Sec. 5. El general Garrison interroga a Atto



0:06:14 - 0:08:42

La música del anterior fragmento finaliza sobre un *travelling* lateral de situación en un plano donde destaca el cambio de iluminación (amarillenta) y unas gafas de sol dispuestas sobre una mesa junto a un cenicero. Se mantiene el plano sobre la nuca de Atto hasta la entrada de Garrison en último término, quien en uniforme de campaña y con las gafas de sol puestas, deja educadamente un café sobre la mesa. El ángulo contrapicado de este plano de presentación del general pretende la atención del espectador y su empatía. Es Atto, quien sobre este plano, presenta el cargo y nombre de Garrison. A partir de este punto una sucesión de plano-contraplano (en PM, donde el de Garrison presenta la referencia del miliciano) ofrecerá el diálogo informal pero tenso que tiene lugar entre estos dos personajes hasta que Garrison se sienta a la mesa. Numerosas referencias del diálogo hacen hincapié en las visiones políticas opuestas de los personajes (Atto dice “Miami no es Cuba”). Atto bromea irrespetuosamente con la fallida captura de Aidid, el general toma asiento y desvela su conocimiento de su relación con la milicia (poniendo las “cartas sobre la mesa”).

Un llamativo cambio en el tamaño de plano (PP frontal) muestra la reacción de Atto. Indica el impacto que las palabras de Garrison han producido en él. En este nuevo bloque la duración de los planos se alarga indicándose así la tensión contenida que existe entre ambos personajes y la ira que esconde su calmado discurso. Atto señala que la misión del ejército norteamericano es inútil. Por las referencias que hace a “carteles con la recompensa”, “Duelo en O.K. corral” o su denominación de los estadounidenses como “scouts blancos de Arkansas” Atto insinúa que los norteamericanos están actuando como “cowboys”. Pretende desestabilizar al general mediante el insulto. Garrison se muestra agudo y tranquilo en sus respuestas (su plano es menos frontal que el de Atto, lo cual sugiere que sus emociones no se afectan por el enfrentamiento tanto como las de Atto –frontal y más cerrado-). Atto argumenta que ésta es una guerra civil en la que los estadounidenses no deben intervenir y Garrison expone su crítica al genocidio que está llevando a cabo la milicia. En este punto, el leve acompañamiento musical desaparece y un PC semisubjetivo de Atto presenta por primera vez frontalmente a Garrison y enfatiza sobre el efecto que las palabras de Atto han tenido en él. Enfadado, tras quitarse las gafas de sol, incide en que el número de víctimas civiles del conflicto no se corresponde con el de una guerra civil, sino con el de un genocidio. Finalmente Garrison se marcha retornando a su actitud calmada y de protocolaria inicial.

El enfrentamiento irreconciliable de las posturas de ambos personajes queda patente en la secuencia. Su planteamiento en continuidad recurre al ritmo lento y a la sucesión de planos sostenidos para marcar los momentos más tensos del mismo y trasladar este estado al espectador. El uso ocasional de la frontalidad y el uso del PC contrasta con el resto de la secuencia y sirven para mostrar las verdaderas intenciones de los personajes tras su inicial encuentro informal. Las gafas de sol, que ocultan los ojos (y las emociones), resultan simbólicas en la secuencia. Atto no las lleva, y Garrison se las quita cuando muestra su opinión personal sobre el conflicto.

La secuencia expone las causas del enfrentamiento entre la milicia y el ejército norteamericano (se subraya el conflicto mediante el recurso al plano contraplano y la frontalidad de los cuadros) al tiempo que con la presentación que se hace del general Garrison se comprende la importancia de la intervención norteamericana así como de su implicación emocional y determinación para acabar con el mismo. La actitud cortés y divertida del general lo presenta como alguien inteligente, equilibrado y sereno, alguien que termina aquello que empieza.

#### Sec.6. Cribbs insiste a Garrison en que deben dar una respuesta a Washington de cuándo finalizarán la misión



0:08:42- 0:09:15

Garrison sale del interrogatorio en continuidad y estudia con Cribbs la utilidad de retener a Atto (esto se aprecia en un plano con *steadicam* que sigue su desplazamiento). Un corte señala el comienzo de un fragmento en plano-contraplano cuando Cribbs le indica a Garrison la urgencia de finalizar la misión y la impaciencia de Washington por conocer la situación. Garrison señala que este conflicto no es “tan sencillo como Irak” refiriéndose a la Guerra del Golfo. A modo de gesto final, Garrison se vuelve a poner las gafas y zanja el asunto recuperando su estilo protocolario pero molesto de la anterior secuencia.

El protagonismo de Garrison y sus comentarios señalan que “Washington” no es consciente de lo que está ocurriendo sobre el terreno y manifiestan su desprecio por ello del aparato burocrático. El tono azulado de la secuencia ofrece un contraste con la anterior. Esto coincide con la capacidad de Garrison para abandonar su último enfado con Atto. Es un profesional técnico al que únicamente altera aquello que dificulta el desarrollo de la misión. De final hay un fundido a blanco diegético. Elipsis.

## Sec. 7. Wolcott despegue con los deltas a bordo en busca de Hoot



0:09:15- 0:09:53

Un plano cenital desde helicóptero muestra una vista general del cuartel del ejército norteamericano para introducir este fragmento. Algunos de los *deltas* suben a bordo de un helicóptero mientras el piloto Wolcott bromea sobre el despegue imitando a una azafata civil. Los soldados disfrutan de la broma del piloto (PC) mientras Sanderson, que parece estar al mando, le indica que despegue mientras sonríe paternalmente. Con el despegue da comienzo el estribillo de la canción de Elvis Presley “Suspicious minds”. La elección de una canción de este autor pretende subrayar el carácter jovial de Wolcott y el resto de los soldados, así como sus valores típicamente americanos. Además sirve para homenajear a la persona real en la que está basado el personaje del piloto puesto que su nombre de pila es Elvis. El plano final muestra la grandiosidad del *black hawk* al ascender al cielo hacia el atardecer mediante un gran contrapicado.

## Sec. 8. El helicóptero de Wolcott se cruza con el de Durant sobre la playa



0:09:53 - 0:10:41

La secuencia muestra lo placentero que resulta el trayecto para Gordon (que disfruta del sol que entra por las ventanillas en PC) y para Sanderson (quien contempla el océano en PC) a bordo del helicóptero de Wolcott. Mediante planos subjetivos se contempla la belleza del paisaje. Se intercala una conversación por radio en PC entre los pilotos Wolcott y Durant, quienes manifiestan mantener una buena amistad al conversar sobre una partida de “Scrabble”. Durante el diálogo en montaje alterno se intercalan planos objetivos del vuelo de los helicópteros sobre el océano en PG, y se presenta al soldado Blackburn. Nuevos planos subjetivos invitan al espectador a empatizar con Blackburn (que ve aproximarse al otro helicóptero) y con Durant y Wolcott (que se miran al cruzarse). Blackburn pregunta que cómo está el agua, Durant contesta “buena y calentita, y llenita de tiburones”.

La narración de la secuencia alterna entre la focalización subjetiva y la objetiva. Mediante ambas se nos presentan vistas del bello espectáculo que se divisa desde el helicóptero o el baile que estos realizan sobre las aguas. A simultáneo se ofrece un diálogo que caracteriza a los pilotos de las naves positivamente. Conforme se aproximan los helicópteros, el ritmo aumenta debido a la reducción de la duración de los planos y la multiplicidad de líneas y voces narrativas. Finalmente el ritmo se relaja. La secuencia pretende transmitir la adrenalina de Blackburn y los pilotos al ver aproximarse un *black Hawk*. La canción de Elvis de la anterior secuencia continúa de fondo de ésta caracterizando el momento como agradable y “americano”.



## Sec.9. Grimes completa la ficha personal de Blackburn

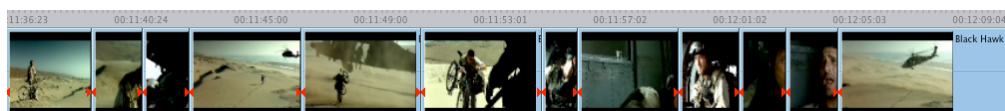


0:10:41- 0:11:36

Un PD de las manos de Grimes tecleando en el ordenador y un plano de situación introducen la secuencia en la que se presentan las diferentes perspectivas del servicio que tienen los personajes de Grimes y Blackburn. Un Grimes robótico, mostrado siempre en PM con referencia, hace preguntas a un nervioso Blackburn para completar su ficha. El entusiasmo de Blackburn por incorporarse a filas se destaca mediante la progresiva reducción en tamaño de sus planos conforme pregunta cómo es el combate en Mogadiscio.

Un cambio en perspectiva (de frontal con escorzo se pasa a lateral) subraya la decisión de Grimes de contestar seca e irónicamente a las preguntas infantiles y vehementes de Blackburn. Da a entender su desinterés por el combate y le dice que sus preguntas parecen las de un niño de 12 años. Un PP de Blackburn indica su enfado. Se recuperan los PM con referencia al reanudarse la conversación sobre la cumplimentación de la ficha. Al preguntar su fecha de nacimiento Blackburn responde orgullosamente indicando que nació en 1975. Dos PD de la pantalla muestran, cada vez con mayor detalle, la edad de Blackburn: 18 años. Un PC subraya la interpretación interna de Grimes ("efectivamente eres un niño"). Un acorde de guitarra eléctrica y la utilización del PP de Blackburn subrayan el deseo de acción que expresa a continuación el joven ("yo he venido a pegar tiros"). De esta forma da solución a su enfado con Grimes por menospreciarle por su edad.

## Sec.10. Wolcott y los Deltas recogen a Hoot en la playa

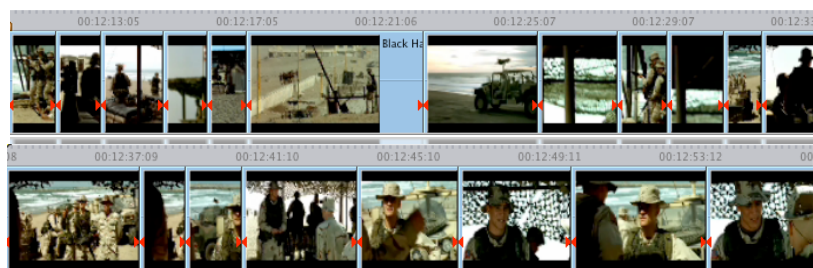


0:11:36- 0:12:10

Varios PG muestran a Hoot esperando con su bicicleta en la playa. Las bellas imágenes del paisaje abren y cierran la secuencia. Al subir Hoot al helicóptero la narración se adentra con él y se pasa a mostrar el diálogo entre Hoot (en PC) y Gordon y Shughart (en plano conjunto, subjetivo de Hoot). Hoot se muestra irónico y bravucón al comentar con sus compañeros las características de la detención de Atto. Sanderson sonríe de nuevo al escuchar los comentarios de Hoot. Una melodía árabe con acompañamiento de acordes de guitarra eléctrica<sup>6</sup> (que se inició al final de la anterior secuencia) caracteriza el carácter de Hoot: es un hombre de acción como indica su último gesto (cargar el rifle).

<sup>6</sup> "Barra barra" (se repite la música de la secuencia 4)

## Sec. 11. Grimes lleva a Blackburn a presentarse ante Eversmann

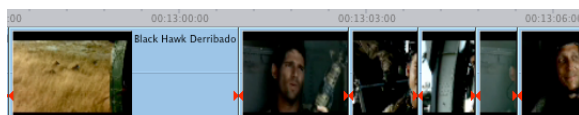


0:12:10 - 0:12:57

Mientras, en el campamento base el pelotón realiza prácticas de tiro. Eversmann supervisa las maniobras. Mediante un PGC y un cambio de perspectiva (de lateral a frontal) se destaca la capacidad letal de Wex (quien realiza un par de certeros disparos hacia cámara). Al mismo tiempo un jeep se dirige hacia Eversmann. Un salto de eje en su desplazamiento relaciona la llegada del jeep con la posición del sargento. De él bajan Grimes y Blackburn, quien es presentado. Eversmann se disculpa y dice que él no está al mando, que ha de presentarse ante el sargento Beales.

El montaje abandona la fragmentariedad de la parte introductoria antes de la llegada del jeep para basarse en la continuidad del eje de miradas y el diálogo. Las figuras de Blackburn y Eversmann se retratan mediante el uso de planos equivalentes en tamaño y ambos tienen referencia del hombro de su interlocutor. Así se destaca la simpatía de Eversmann por Blackburn, de quien puede apreciar la inocencia y el entusiasmo propios de un novato. La música rock de las anteriores secuencias se mantiene a lo largo de ésta ligando los episodios que suceden en ellas como simultáneos en el tiempo y caracteriza a los personajes protagonistas de las mismas como hombres “listos para la acción”.

## Sec 12. A Hoot se le ocurre cazar jabalíes para llevar cena al campamento base



0:12:57 - 0:13:06

Con un cambio en la música (se pasa de rock a funky<sup>7</sup>) el film recupera la situación de Hoot y los Deltas en su camino de vuelta al campamento base. Un GPG de jabalíes corriendo entre la maleza muestra la belleza del estado salvaje de Somalia. El plano se corresponde con la mirada de Hoot, quien en PC dice “¿Alguien tiene hambre?” mientras apunta su arma a los animales. Se muestran en PC las reacciones de Gordon, Shughart y Sanderson. Los primeros eluden contestar divertidos, Sanderson afirma con la cabeza sonriente y algo pillo anticipando que la caza no será bien vista por los *rangers*. La equivalencia en los planos y la continuidad relacionan amistosamente a los personajes, sin presentar plano de situación.

---

<sup>7</sup> son diferentes movimientos de “Barra barra”

### Sec. 13. Enfrentamiento de Steele con Hoot y Sanderson por la barbacoa



0:13:06 - 0:14:30

Tras una elipsis temporal marcada por el fin del acompañamiento musical y el cambio en iluminación, el film presenta el resultado de la cacería de Hoot: una cena a base de asado de jabalí. El capitán Steele (*ranger*) critica la frivolidad de los *deltas* al desperdiciar el dinero público en una cacería. Sanderson (*delta*) rehúsa el conflicto educadamente y pide que pase por alto las excentricidades de Hoot.

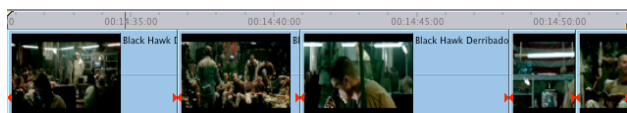
Al terminar el parlamento de Sanderson, algo capta la atención de Steele en la cola del buffet (plano subjetivo): es Hoot. La narración atiende a la pequeña riña que sucede entre Hoot y Blackburn (Hoot se ha colado). Steele llama al orden a Hoot, quien se disculpa por la cacería mientras en último término Eversmann presencia la discusión (plano contraplano en PC con referencia). Pero ése no es el motivo del enfado de Steele, Hoot está cenando sin el seguro de su arma puesto incumpliendo la normativa. Un PPP de Hoot subraya el rechazo de éste por el modo de mando de Steele y le indica que él no necesita poner el seguro. Un PPP de Steele muestra el desagrado que siente por la actitud del *delta*.

Sanderson irrumpe en el diálogo tratando de calmar a Steele, pero es tarde, en PPP tomado con teleobjetivo (subrayando el protagonismo del capitán en la secuencia) Steele amenaza a Sanderson con negarle el apoyo de sus *rangers* de continuar su pelotón de *deltas* en continua insubordinación. Esta discusión es observada por McKnight (con cuya línea de visión se corresponde el PPP de Steele). McKnight aprueba lo dicho por Steele.

### Sec. 14. Los soldados se entretienen por la noche

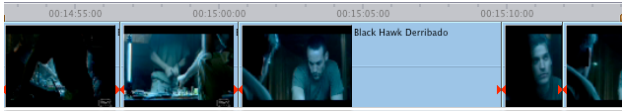
0:14:30 - 0:18:30

Esta secuencia, la más larga de la película hasta el momento, se compone de varias escenas o situaciones que tienen lugar a la vez y se presentan mediante montaje alterno. Termina de presentar al conjunto de personajes y de caracterizar sus relaciones.

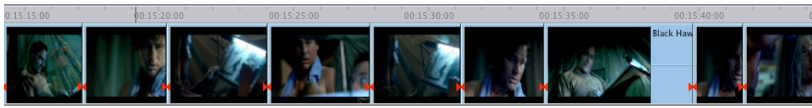


14 A.- Inicialmente se presenta a Pilla y al conjunto de soldados rasos en PG, entre los que se encuentra Blackburn que ya parece integrado. Los PG destacan a Pilla de entre el grupo (en el punto de fuga) al caracterizarle como alguien ocurrente, con buen humor y algo insubordinado al realizar una imitación del capitán Steele y lo sucedido durante la cena con Hoot. Los planos conjunto de los soldados resaltan la camaradería entre estos. Se inserta un plano de Eversmann (el más largo del fragmento) estudiando un libro con dificultad debido al éxito de la imitación.

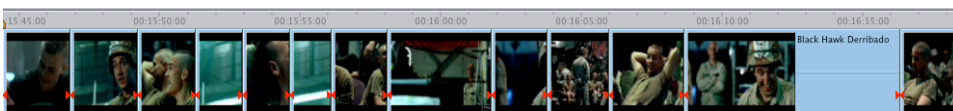




14B.- La segunda escena se dedica a caracterizar la relación entre Shughart y Gordon. Un cambio notable de iluminación (tono azulado y frío) hace destacar esta breve secuencia en el conjunto y el sonido del monólogo de Pilla permite la continuidad con el fragmento anterior. Mientras terminan una partida de ajedrez mantienen un diálogo sobre el juego que muestra como Shughart es reflexivo y paciente, mientras Gordon es más nervioso y fanfarrón. El plano más destacado del fragmento es un PC de Gordon diciendo que “su reina está agazapada y esperando”. El hecho de destacar esta frase da a entender que Gordon sabe qué está impidiendo a su amigo la concentración en el juego: tener a su mujer esperando a millas de distancia. Se intuye que algo pasa con la mujer de Shughart, más adelante se mostrará una despedida telefónica con ella en donde expresa su melancolía. Gordon es además intuitivo y conoce bien a su compañero y sus verdaderos sentimientos (que oculta).

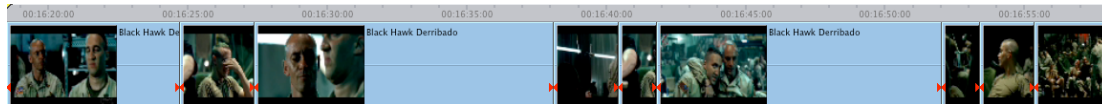


14C.-La tercera escena sirve para presentar a Wex y Busch. Tras un plano de presentación de la llegada de Busch al lugar donde Wex está dibujando a carboncillo (es un gran contraste respecto a lo que se mostró anteriormente de él en la secuencia 11, ahí disparaba a cámara con gran destreza, aquí se aprecia su sensibilidad y nivel de perfeccionismo). A partir de este punto la escena privilegia el punto de vista de Busch (mediante planos subjetivos del dibujo y su PP). Busch sugiere educadamente que el dibujo es demasiado tenebroso como ilustración de un libro infantil. De este modo se caracteriza de nuevo a Wex como un hombre contradictorio. Un PM muy contrapicado de Wex es el más largo del fragmento. En él explica la adecuación del dibujo al momento que representa (“es el momento de la historia en el que el caballero va a matar al dragón de un solo ojo, tiene que dar miedo”) añade que a su hija le encanta. El punto de vista objetivo muestra a Wex y elimina a Busch del cuadro, dejando a Wex a solas con su dibujo. El siguiente plano muestra la reacción de Busch en PC y su cambio de tema (“¿no lo deberías haber acabado ya?”). Sutilmente (como en el fragmento de Gordon y Shughart) se señala que Busch ha comprendido que el discurso de su amigo manifiesta algo más que lo que dice: el dibujo y lo que representa es demasiado importante para él emocionalmente (presenta su conflicto interior: el miedo al que se enfrenta en combate y la importancia que para él tiene su familia). Un PP de Wex desde un PDV semisubjetivo destaca la frase “lo acabaré cuando yo quiera”. El subtexto y la utilización de un nuevo tamaño de plano indican que el comentario de Busch ha sido inapropiado por haber invadido aquello que trata de mantener como algo íntimo (su sufrimiento por estar lejos de su familia y por el temor a perder la vida en combate). La tonalidad del fragmento es menos azulada que en la anterior escena, pero el fluorescente que ilumina el dibujo recuerda a los fluorescentes que iluminaban el tablero de ajedrez anteriormente.

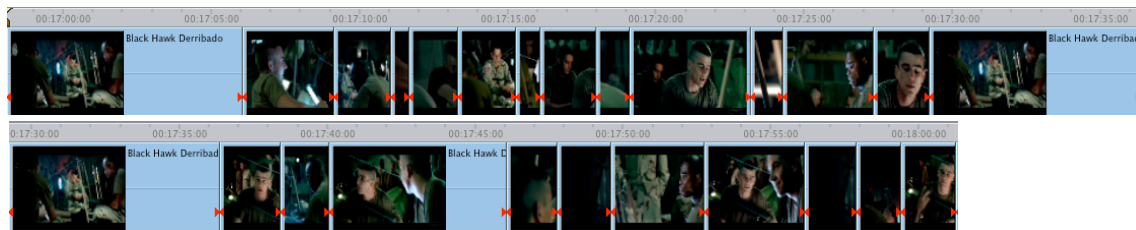


14D.- Un grito de Pilla (que continúa su imitación) llama la atención de un nuevo soldado (Goodale) que redirige la atención al monólogo introduciendo desde su PDV un plano del monologuista. Un salto de eje recupera el PDV objetivo y muestra lo mucho que Blackburn se está divirtiendo en PC. A Nelson y Schmid se les presenta en la misma actitud e igualmente individualizados. Los soldados ya están totalmente inmersos en el divertimento que les aleja de la frialdad necesaria en su profesión. Son buenos compañeros. En ese momento mediante un

plano contrapicado y de mayor tamaño se muestra la llegada de Steele y su progresivo enfado al escuchar la imitación (se destaca en duración respecto a los planos anteriores). La atención de Pilla continua en el discurso (se reutiliza el PC en el que ya se le ha mostrado antes) aunque en último término se aprecia cómo Steele se sitúa detrás de él. Un plano semisubjetivo de Steele muestra cómo los soldados se percatan de su presencia. Pilla se da cuenta de esto y en PC se señala este proceso mediante el trasfoco del primer al último término conforme gira la cabeza hacia Steele. Los insertos de los soldados en PM reaccionando al discurso de Steele y el cambio de actitud de Pilla indican su posición como narrarios de la escena (de igual modo que ellos se espera que el espectador ría ante lo que ocurre).



14E.- Steele aparta a Pilla del grupo y mediante un plano conjunto de gran duración y con perspectiva frontal se incide en la formalidad y fuerte carácter de Steele mientras le amenaza con “limpiar las letrinas con la lengua” si vuelve a encontrarle mofándose de él. Eversmann reacciona al escuchar cómo el grupo celebra la vuelta de Pilla tras su enfrentamiento con Steele. El sonido funde a negro señalando una pequeña elipsis con la escena siguiente para destacarla en el conjunto separándola mínimamente del mismo.



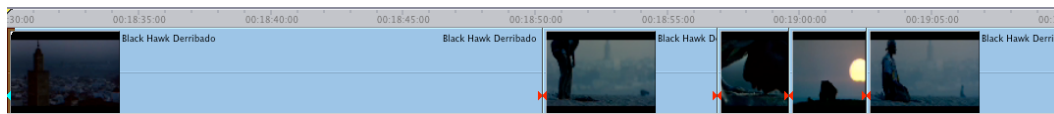
14F.- En ella, el teniente Beales (líder del pelotón de *rangers*) se mofa de lo que está estudiando sobre la cultura somalí. Waddell y Goodale manifiestan la misma actitud despectiva sobre los “flacuchos” (como denominan a los somalíes). La posición irrespetuosa de Goodale se subraya mediante su plano (que se salta el eje de miradas) y un breve PD de su actividad (está quitando la corteza de un palo -que se puede asociar con su actitud frívola hacia el conflicto bélico ya que no elimina la corteza con alguna finalidad, sino por entretenimiento-). El teniente Beales indica en PG con referencia de Kurth (contrasta que los fragmentos de los anteriores soldados se muestren de forma individual), que le pregunte al sargento Eversmann. Éste reacciona sorprendido en PM con referencia desenfocada de la espalda de otro soldado y responde que respeta a los somalíes (en contraste con lo anteriormente expresado por el grupo). Es uno de los planos más largos de la secuencia, que hasta el momento mantenía un ritmo rápido. Un PD de las manos de Kurth sosteniendo una baraja de cartas impide que veamos el efecto de las palabras de Eversmann sobre el grupo. Kurth en PM con referencia señala que Eversmann es un idealista. La reacción incómoda del sargento se ve en un plano más cerrado y sin referencia. Se recupera el PG con referencia que incluye a Beale y Kurth (ya que sostienen el mismo argumento) sonrientes ante el apuro de Eversmann (es más, Beale mordisquea el manual de Somalia). El movimiento del plano (el único con movimiento) genera expectación ante la respuesta de Eversmann. Es el plano más largo de la secuencia, y en él Beale se aproxima a Eversmann amenazante -por forzar el contrapicado- mostrando su enemistad con él. Un salto de eje muestra el discurso de Eversmann desde un PDV semisubjetivo de Waddell. Se inserta la reacción de Goodale mientras escucha, y tras recuperar el semisubjetivo de Waddell, donde vemos el final del discurso de Eversmann y dotarlo de una gran duración, éste asiente en PC con referencia de Eversmann, provocando la empatía con el sargento y señalando que Eversmann ha convencido al soldado con su discurso (“esta gente no tiene nada, podemos ayudar o sentarnos a verles agonizar en la CNN”). También se incluye una reacción de Beale en un PM no empleado anteriormente (mostrando que el discurso le ha permitido suavizar su opinión sobre Eversmann -por separarle de Kurth respecto al plano conjunto anterior). Sin embargo, la reacción de Kurth y su respuesta se

ofrecen en el mismo tamaño de plano que se empleó antes. En él argumenta “pues a mí me entrenaron para combatir, ¿a usted no, sargento?”, un salto de eje recupera el plano con referencia de Eversmann. La variación de la dirección de la mirada insiste en la diferencia de criterio irreconciliable entre los protagonistas del diálogo. Eversmann responde “a mí me entrenaron para cambiar las cosas”. Kurth y Waddell rien y Beale cierra el conflicto: “como ha dicho él, este tipo es un idealista”. El plano de Eversmann cierra la escena con su reacción (sonríe pero no le ha terminado de gustar la forma en la que lo minusvaloran sus compañeros). El sonido del televisor hace que Beales salga de cuadro y comience la siguiente escena.



14G.- Beales corre hacia el televisor a ver su momento favorito de un film. Aunque se ve a otros soldados al fondo, la mayor iluminación de Beales y el cambio de perspectiva y angulación (a la altura de sus ojos y lateralmente) indica que en ese momento Beales se ha aislado de toda distracción para concentrarse en un momento doméstico (disfrutar de una película). Su actitud infantil y alegre contrasta con la actitud que mantenía en el anterior fragmento. Comienza a reír. La narración objetiva muestra cómo se desploma en el suelo víctima de un ataque epiléptico. La preocupación de los compañeros que tratan de ayudarlo se traslada al espectador mediante un PD de su cuerpo convulsionándose y mediante un PG en travelling lateral que propicia la expectación (el espectador es un compañero más que mira desde arriba). Un PMC particulariza en Eversmann quien se queda paralizado en shock. El siguiente plano ofrece el PDV subjetivo de Eversmann de la situación. Cuando por fin Beales se calma, la secuencia finaliza en plano de Eversmann quien queda aliviado en parte. Nace el acompañamiento musical de la siguiente secuencia que es un lamento árabe (sugiriendo que Eversmann queda reflexionando impactado por lo dramático de la situación).

## Sec. 15. Rezos musulmanes al amanecer



0:18:30 - 0:19:10

Esta secuencia funciona como transición entre un día y otro de la acción. Su tempo es lento inicialmente, pero conforme se desarrolla sus planos van reduciéndose en tamaño y duración. Parte de un GPG tomado desde helicóptero donde un muyahidín realiza las primeras oraciones del día con la salida del sol. Un lamento cantado por mujer acompaña la secuencia y genera expectación así como relaja la tensión producida en el anterior fragmento. La colisión rítmica, su tono azulado y la melodía triste (y su relación con la religión) puede dar a entender que Beales ha muerto.

El siguiente plano adopta una perspectiva objetiva y lateral, mostrando a varios hombres arrodillándose para rezar en la playa. El siguiente es un PPP de uno de los hombres besando el suelo. Este momento es reflejado por un segundo plano en el que se puede apreciar la situación desde su espalda. El espectador, por la progresiva atención que ha recibido el hombre, trata de imaginar en qué consiste la plegaria de este individuo empatizando con su necesidad. El plano final recupera la duración prolongada del comienzo de la secuencia y muestra cómo el hombre parece ser un miembro de la milicia que al terminar su oración recoge su arma automática. Esto se puede interpretar de múltiples formas: como una humanización del enemigo, como una advertencia al espectador: “puedes empatizar con ellos, pero ellos buscan matar a los soldados norteamericanos” (colisión religión musulmana+milicia= Guerra Santa) o anticipar que el hombre en cuestión tiene una tarea importante que realizar. En la secuencia 17 se contestará a esta cuestión planteada por el film: se averiguará que es un espía local que colabora con el ejército norteamericano en la misión de atrapar a Aidid.

## Sec. 16. Con la repatriación de Beales, Eversmann se hará cargo del pelotón de *rangers*



0:19:10 - 0:19:46

Eversmann acude a la llamada de Steele para averiguar la condición de Beales. En los dos primeros planos de situación Steele da los detalles del estado del teniente: se recuperará, “pero no en este ejército”. Súbitamente irrumpe un PMC de Eversmann recibiendo la noticia. Su reacción es poco definida, parece de alivio por la recuperación de su compañero. Una vez Steele cierra su parlamento (“es epiléptico”) se recupera el PC de Eversmann dotándolo de una mayor duración. Se puede apreciar su confusión ya que desconoce el motivo por el que se le ha hecho llamar (aunque parece caer en ese mismo instante). Un cambio de posición del capitán Steele permite la continuidad con el siguiente plano en el que se le presenta en un gran contrapicado mientras dice “te voy a poner al mando del pelotón”. La reacción de Eversmann se aprecia en PM con referencia del hombro de Steele, dando a entender la presión que siente Eversmann por estar a la altura de las expectativas de su superior. El siguiente plano de Steele se presenta de forma frontal, con referencia del hombro de Eversmann y a la altura de los ojos (la narración se identifica con el PDV semisubjetivo de Eversmann). En este plano (de gran duración) Steele subraya la responsabilidad que adquiere y su compromiso con sus hombres debiendo tomar las decisiones adecuadas. El nivel de compromiso de Eversmann se comprende por el mayor nivel de introspección de su siguiente plano. El escorzo de Steele tiene menor presencia en el cuadro y aparece desenfocado y el tamaño del cuadro ha disminuido. Para cerrar la secuencia se presenta el saludo de los *rangers* “los rangers siempre

Esta breve secuencia plantea el conflicto interior al que dará solución el protagonista tras sus experiencias en el film (“deberá tomar las decisiones correctas, sus hombres lo esperan de él”) y dirige la atención del espectador a la dificultad que esto supone para el personaje de Eversmann, quien no exterioriza más que cierta preocupación por la responsabilidad adquirida.

Dos planos de situación ubican al espectador de nuevo en el mercado de Bakara (controlado por la milicia de Aidid). La narración particulariza en un puesto donde un vendedor de armas presenta la mercancía a un individuo. Un PP contrapicado permite que se le identifique como el hombre que rezaba en la secuencia 15. Fuma mientras estudia un arma automática que le ofrece el vendedor. La mitad del plano aparece oscurecida por un escorzo que ocupa la mitad del cuadro. Las dudas acerca de las intenciones del individuo continúan puesto que se desconocen sus intenciones. La música de suspense contribuye a esto. El hombre mira hacia arriba y mediante un plano subjetivo se comprende que está espionando a unos hombres en un piso alto (son identificados como parte de la milicia por el nacimiento de una melodía árabe - este recurso ya se planteó en la secuencia 2). De nuevo se incide en el rostro del espía y se recupera su plano subjetivo de los hombres del piso superior en un tamaño más corto. Uno de los hombres, custodiado por un grupo, ha captado totalmente su atención. En PMC se aleja del puesto de armas, el plano del vendedor sirve como transición entre la primera posición del espía y la que ocupará a continuación.

En esta secuencia la música de tensión y suspense propicia la expectación. La duración de los planos es decreciente conforme el espía se aproxima a su objetivo. La relevancia del sujeto de su atención queda subrayada por la larga duración del penúltimo plano de la secuencia y la información que se adelanta en *off*. El espectador puede resolver sus dudas acerca de las intenciones del espía local; colabora con los protagonistas.

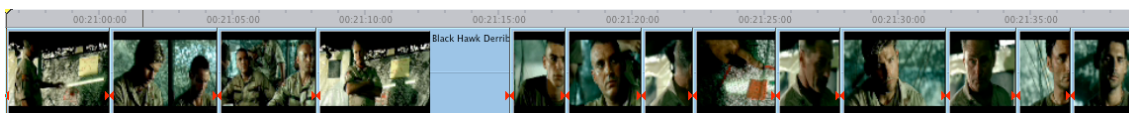


## Sec. 18. El general Garrison informa a *deltas* y *rangers* de su nueva misión

0:20:30 - 0:23:00

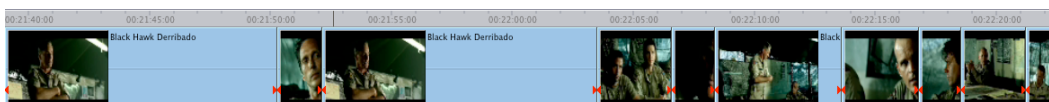


Una larga panorámica describe la situación y se aproxima en *travelling in* hacia el general Garrison. Señala la atención que el conjunto de rangers y deltas prestan a su superior mientras les introduce la misión. La atención de la narración objetiva también se centra en Garrison a quien se retrata en PMC contrapicado. Un plano subjetivo de Garrison permite que se conozca la identidad del hombre que era espiado en la anterior secuencia: es el principal consejero político de Aidid. El espectador puede confirmar que la información proviene del espía de la anterior secuencia aunque Garrison especifica que la inteligencia local “no es del todo fiable”. Un PP de Garrison subraya la importancia de capturar a los hombres que se van a reunir hoy. Un inserto de Steele y Cribbs confirma que comprenden la importancia de la misión. Un inserto de Eversmann permite que a partir de este punto la narración adopte una focalización un poco más subjetiva. La música de suspense de la anterior secuencia se mantiene a lo largo de está pero ha perdido su melodía árabe. La ideas expresadas por Garrison se separan mediante sutiles redobles militares.

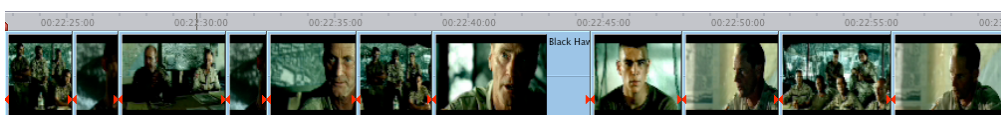


Mediante un plano subjetivo (por la angulación menos contrapicada y diferente al anterior fragmento) se muestra a Garrison frente al mapa explicando la misión. Comenzará a las 15:45 cuando los delta rodeen el edificio donde tendrá lugar la reunión y detengan a los sospechosos. Se inserta un plano de reacción de Gordon (quien aparece representado junto a Shughart) a quien parece no convencer algo puesto que deja de escribir y se remueve inquieto. El discurso de Garrison continúa sobre el plano de escucha de Steele y McKnight. Se puede percibir el orgullo de Steele por liderar a los rangers al encomendársele la misión de que sus cuatro pelotones se descuelguen desde los helicópteros para asegurar las cuatro esquinas del edificio y crear un perímetro de seguridad. Se recupera el plano de Garrison ya empleado al comienzo del fragmento y es seguido por el PM de Eversmann que escucha serio lo que deberá hacer su batallón. El hecho de que sea el único que ha aparecido individualizado y que siempre haya precedido o sucedido al plano de Garrison indica que en este fragmento conviven la narración objetiva y la focalizada por Eversmann. Sobre un PP de McKnight se escucha el *off* de Garrison explicando su misión (llevar sus *humvees* al hotel Olympic -donde se está celebrando la reunión-). Un nuevo inserto en PC de Garrison permite que termine de detallar la misión de McKnight mediante un PD del mapa. De nuevo en PC indica que a la señal de los deltas los *humvees* avanzarán y recogerán a los prisioneros. Esto último cabalga sobre el plano de reacción individualizado de Gordon que panea a Hoot que escucha con atención. Un nuevo corte muestra la reacción de Wex, a quien parece interesar lo que está por venir. Hoot no responde del mismo modo.

Este fragmento permite al espectador identificar a los responsables de cada punto del plan trazado por Garrison y el contenido de éste. Introduce levemente las dudas de Gordon acerca del mismo, el orgullo de Steele, el entusiasmo de Wex, el sentimiento de responsabilidad de Eversmann y la profesionalidad de Hoot y McKnight que no exteriorizan su opinión al respecto en público.



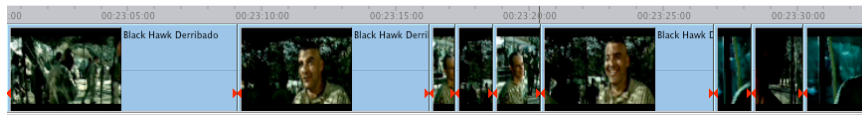
Un salto de eje señala un nuevo fragmento narrativo. En un plano equivalente (pero en el eje contrario a aquel con el que se retrataba a Garrison) se recupera el tono informativo de la misma. En él se privilegia en duración a los planos explicativos de Garrison y del coronel Harrell. Se introducen planos de reacción de Sanderson (a quien se identifica como *delta* debido a que su imagen coincide con el momento en el que se habla de la duración estimada de la extracción de la que se encargará este cuerpo de élite). También se presenta a los pilotos Wolcott, Durant y un tercero (al mencionarse que sólo se dispondrá de *black hawks* porque “Washington en su infinita sabiduría nos ha denegado los helicópteros specter, demasiado aparatoso”). Un PP de Cribbs muestra su molestia con Washington (en la secuencia 6 se indicó que él era el encargado de comunicarse con la Casa Blanca). El PML de Garrison da paso al Coronel Harrell quien presenta al Coronel Mathews como el encargado de supervisar la actividad de las fuerzas aéreas. Harrell en PP se presenta como el encargado de supervisar al cuerpo de tierra. Un plano conjunto de Harrell, Garrison y Mathews cierra el discurso indicándose que la palabra clave para comenzar el ataque será “Irene”. Un plano conjunto de Sanderson, McKnight, Eversmann y Busch muestra la diferente forma de responder a lo que ha sido el planteamiento de la misión: McKnight toma nota inmediatamente, Sanderson tras un momento de duda actúa del mismo modo, Eversmann se abraza fuertemente dada su tensión por ser su primera misión como líder de pelotón y Busch escucha relajado (parece más curtido en la batalla).



Se abre un turno de preguntas y tras un “salto adelante” de PG a PP se muestra la pregunta de Hoot que quiere saber de qué edificio se trata. En plano conjunto de Mathews y Garrison este último responde que es en el hotel Olympic en el mercado de Bakara (ya se conoce que es un territorio controlado por Aidid). Un inserto de la reacción de Hoot en PP irrita a Garrison quien en PP le indica que él no elige ni la hora ni el lugar (el momento de oración en un mercado controlado por la milicia). Hoot se disculpa retornando a su actitud profesional (la menor implicación emocional se aprecia en la utilización del PG inicial). Garrison retoma su discurso en PP y advierte del peligro al que se exponen al irrumpir en territorio hostil. Se inserta la reacción de Eversmann en PP que traga saliva, Garrison continúa recordando las reglas de enfrentamiento (“no disparéis a no ser que os disparen”) y finalmente cierra la secuencia con un abrumado “suerte caballeros” (esto no ha sido fácil para él).

El general Garrison y la misión han protagonizado la secuencia. Los narratarios (los *rangers* y *deltas* que escuchan, y en concreto Eversmann) guían la valoración de la misión por parte del espectador. Los planos de Garrison y los insertos de reacciones permiten que se comprenda quiénes serán los responsables (y protagonistas) de cada aspecto de la misión. A Garrison se lo presenta como un hombre profesional, apremiado por las circunstancias, serio, riguroso, que no tolera que se discuta su mando (pero educado y contenido).

## Sec. 19. McKnight se queja a Harrell y Mathews del diseño de la misión



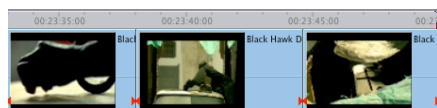
0:23:00 - 0:23:32

Este breve fragmento comienza con un plano semisubjetivo en el que se aprecia la salida de McKnight seguido de Harrell y Mathews. Socarronamente le preguntan si hay algo que no le guste en la misión. Una música dramática anticipa que es así. En PC individualizado McKnight expone con sarcasmo todas las cuestiones que ponen en peligro la misión “¿Sin helicópteros specter, a pleno día en lugar de noche? ¿Por la tarde cuando todos estén ciegos de hachís? ¿En el único barrio en el que Aidid puede montar un ataque serio?”. El plano de McKnight se mantiene hasta que se introduce la reacción despectiva de los coroneles incluyendo su hombro desenfocado en plano. De nuevo McKnight protagoniza un plano para decir sonriendo falsamente “¿por qué no me iba a gustar?”. Los coroneles sonríen y Harrell dice “La vida es imperfecta”. Esto irrita a McKnight que en un plano sostenido argumenta que “desde el aire es imperfecta, a ras de suelo es implacable”. Se inserta un PM frontal de Eversmann que ha escuchado la conversación, seguidamente vuelve a presentarse el plano semisubjetivo con el que se inició la secuencia y el PDV de la secuencia se identifica con el suyo: lo ha escuchado todo. Le sigue de nuevo su PM de reacción, preocupado por lo que ya se temía al escuchar las condiciones de su primera misión como líder de pelotón. Un *glissando* descendente musical anticipa el nefasto futuro de la misión.

En esta secuencia se mantiene la intención explicativa de la anterior y se manifiesta interés por caracterizar a McKnight como alguien con mucha experiencia en combate, que lo teme, y que desprecia el trabajo burocrático de los coroneles. Existe interés por combinar la narración objetiva y semisubjetiva de McKnight y Eversmann. A lo largo de estas secuencias se está trabajando la creación de un vínculo emocional entre el espectador y el protagonista, ya que en ellas siempre existe algún momento en el que la narración la focalice él.

## Sec. 20. El espía pone una señal en el techo de su taxi

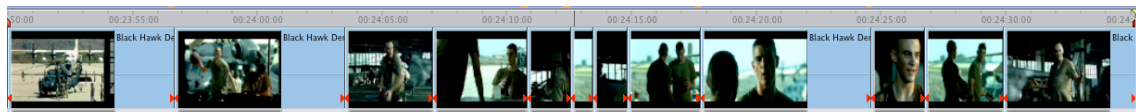
0:23:32 - 0:23:50



El diseño de esta secuencia busca crear expectación. Mediante un acompañamiento musical de suspense y una ambientación sonora de “zona residencial de Mogadiscio” (se escuchan niños llorando), se muestran unas manos pegando cinta aislante a algo que no se puede identificar. Seguidamente se distingue a la persona que está desarrollando esta acción (el espía, lo pega sobre el techo de su taxi) y finalmente se sugiere para qué es (visto desde arriba es un aspa, posiblemente para señalar el lugar). Se están sugiriendo preguntas al espectador (hasta que no averigüe que se trata del espía en el segundo plano podría ser una acción sospechosa de la milicia) para ir contestándoselas seguidamente (como también ocurrió en las anteriores secuencias del espía, primero se hace sospechar al espectador y luego se eliminan los recelos). El hecho de incluir llantos de niño puede querer incidir en lo difícil que está siendo la decisión de colaborar para el espía (podría sufrir su pueblo). Se desconocen sus motivos pero está asumiendo un gran riesgo, y esto concretamente lo está haciendo en la calle donde alguien podría verle.



## Sec. 21. Smith pregunta a Eversmann si ya sabe algo de la misión. Eversmann se lo cuenta

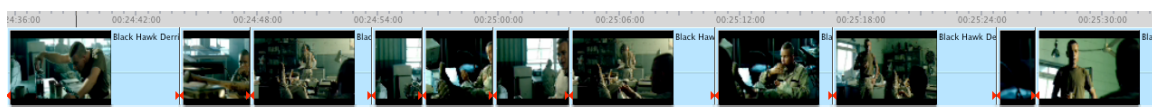


0:23:50 - 0:24:35

La narración omnisciente devuelve la atención al campamento mediante un plano de grúa descendente. El acompañamiento musical diegético de tipo *funky* (“Jump around”) y el hecho de que se aprecie a un soldado jugando al baloncesto da a entender que en el campamento la cotidianidad se mantiene (aunque vaya a dar comienzo la misión). Un corte (aprovechando una cortinilla diegética de alguien que cruza el cuadro) lleva la atención a un plano conjunto frontal en donde se aprecia que quien juega al baloncesto es Smith (a quien no se había presentado) y que Eversmann está estudiando junto a él en una mesa. Smith llama su atención tirándole la pelota. El desplazamiento de Smith al otro lado de la mesa justifica un corte en el que se pasa a un plano con *travelling in* a Smith conforme dice “Bueno dime, ¿vamos a ir?”. El movimiento subraya las ganas que tiene el soldado de entrar en acción (el acompañamiento musical disminuye de presencia dando protagonismo a Smith y dirigiendo la atención a la respuesta de Eversmann). A partir de aquí la narración continúa siendo objetiva mostrándolos en PM con referencia de cada uno, pero como ya se ha dicho, algunos de los recursos expresivos están al servicio de la caracterización emocional de Smith. El hecho de que los planos hayan sido tomados con teleobjetivo facilita la interpretación de que están manteniendo una conversación privada y que la confesión de Eversmann (de que sí van a ir) tiene lugar por la confianza que mantienen (Eversmann incluso le pide que le cubra hoy en su puesto porque ha de prepararse). Un salto adelante sobre Eversmann en el momento en el que especifica que la misión será en el mercado de Bakara da a entender que esto le preocupa o que puede estar hablando de más. La secuencia termina con Smith queriendo calmarle y al mismo tiempo autoconvenciéndose de forma optimista diciendo “no pasará nada”. La secuencia cierra con él y no con Eversmann manteniendo largo el plano del alejamiento de Smith botando la pelota (inconsciente de lo que está por venir -él morirá y Eversmann no podrá impedirlo-).

El protagonismo de esta secuencia es claramente de Smith al caracterizarse como alguien optimista, solidario, alegre y orgulloso de la amistad que mantiene con Eversmann (se marca esto mediante un PP de Smith al acceder a hacerle el favor de cubrirle).

## Sec. 22. Grimes recibe la noticia de que tendrá que ir al frente



0:24:35 - 0:25:32

Esta secuencia tiene un propósito similar a la anterior. Grimes hace café (en plano individualizado) y cuenta cuál es la mejor técnica para prepararlo. El leve acompañamiento musical (diegético por su mínima presencia) permite que de modo similar a la anterior escena se siga mostrando la sensación de normalidad que existe en el campamento (que a fin de cuentas es la situación del campamento según el conocimiento de Grimes). Además Grimes se encuentra muy próximo a cámara a diferencia de su interlocutor, Sizemore, a quien se muestra empujándolo tras el primer término de una mesa, con lo que se requiere del espectador que preste una mayor atención a Grimes. Seguidamente un plano semisubjetivo con referencia de Sizemore presenta a Grimes explicando irónicamente que él se alistó en el ejército por lograr “todo lo que quieras llegar a ser” y ha acabado haciendo café. El hecho de verle decir esto desde el punto de vista de Sizemore hace que éste se convierta en narratario, de modo que el espectador escucha el discurso de Grimes como lo hace él (con distanciamiento, no creyendo que Grimes lo lleve tan bien). En la presentación de Grimes se daba a entender que aparentemente no está molesto con el trabajo burocrático, pero al recuperar su PC su

monólogo se torna más sincero por el hecho de que lo diga de espaldas a Sizemore, tan próximo a cámara y por denotar enfado conforme avanza la frase comprendiéndose su frustración (aquí el discurso no parece fingido). Al mismo tiempo se inserta un plano de Sizemore rascándose bajo la escayola (algo que no se había mostrado antes) que representa que se aburre con la historia de Grimes o que ya intuye lo que realmente siente Grimes y que oculta mediante el recurso al sarcasmo. Una vez le acerca el café se reubica la acción con el PG de situación (el alejamiento de la cámara coincide con el cambio de tema de Grimes) y se recibe la noticia de que se le ha cumplido el deseo: hoy irá al frente. Esto ocurre en PM de Sizemore, frontal y con referencia de Grimes (PDV semisubjetivo que se identifica con Grimes). El plano siguiente, el de reacción de Grimes, se da en el PG con referencia de Sizemore con la misma función del empleado anteriormente cuando Grimes trataba de ocultar su frustración. La presión que sufre Grimes en este momento se subraya mediante un PP de Sizemore diciendo sarcásticamente “Es lo que querías, ¿no?”, y un PM de Grimes con referencia de Sizemore (en donde este último no es más que una sombra y por el cambio de perspectiva -más frontal- se encuentra más próximo a Grimes). En este caso se ha empleado un teleobjetivo con lo cual la atención se centra en la reacción del personaje (bajo presión de Sizemore, no quiere ser visto como un cobarde). El cambio de angulación, perspectiva y óptica facilita que destaque la presencia de un ventilador en el cuadro, cuyas aspas parecen pasar rozando la cabeza de Grimes. La asociación entre las aspas de un ventilador y las de un helicóptero es inmediata (más gracias a su utilización en el prólogo de *Apocalypse Now*). Grimes está aterrorizado por la proximidad del combate y por ello se le ha marcado al actor que se aleje un poco del ventilador mientras tarda en contestar y que finalmente se acerque recuperando su posición inicial e incluso mire hacia el lado del ventilador cuando asume que hará lo que tenga que hacer (aunque le dé miedo). La música de fondo ha ido desapareciendo. La entrada de las órdenes de Eversmann a Grimes de la siguiente secuencia se inician al final de este plano. Facilita la elipsis temporal.

Todos los recursos de esta secuencia sirven a la caracterización de las emociones de Grimes, pretenden retratar su mundo interior (el que oculta, que teme al combate y que al mismo tiempo le frustra no participar en él) y destacar cómo el personaje se mueve con una “fachada” de desinterés entre sus compañeros por la presión que siente por llevar allí más tiempo que ellos pero no haber combatido nunca.

### Sec. 23. Rangers y deltas se preparan para el combate

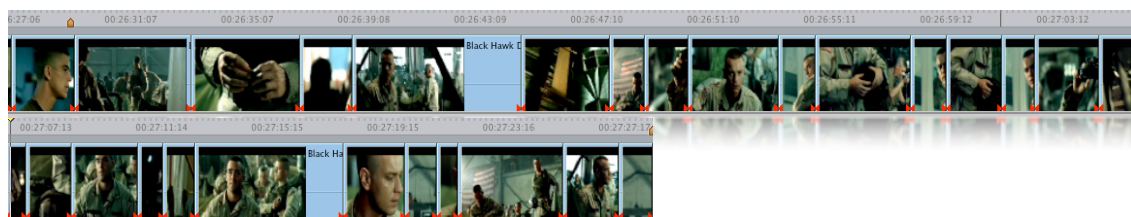
0:25:32 - 0:28:27

Esta secuencia, al igual que la 14, vincula varias escenas que tienen lugar en el hangar del campamento conforme los soldados se preparan para el combate. La focalización de cada secuencia pertenece a diferentes personajes y se combina con puntos de vista objetivos. De su modo de percibir lo que acontece a su alrededor se comprenden sus emociones frente a aquello que está por venir debido a la empatía que se ha ido consolidando con ellos mediante otras secuencias focalizadas (Grimes, Eversmann, Blackburn y Hoot).



23 A.- La entrada adelantada del sonido del discurso de Eversmann sobre el último plano de Grimes y el plano inicial de Eversmann (visto en plano semisubjetivo con referencia de Grimes) hacen que éste focalice la narración de este primer fragmento desde su comienzo. Su estado de “shock” se percibe en la apatía de su respuesta y en el PP rodado con teleobjetivo (que le aísla del contexto por aparecer desenfocado). El tercer plano de la respuesta se corresponde con una ironía que le lanza otro soldado. Esto se presenta mediante un PC de éste con referencia de Grimes (señala la vergüenza o presión que siente el personaje). En un plano conjunto se presenta a Grimes junto a un soldado mucho más grande que él que le tranquiliza

de un modo condescendiente. Varios insertos de risas de sus compañeros contribuyen a la empatía del espectador con los sentimientos del personaje de Ewan McGregor. Eversmann recupera su discurso y un PG picado presenta a este personaje como líder frente al pelotón mientras reconoce que es la primera vez que tendrá esta responsabilidad durante el combate, un cambio de plano lo presenta contrapicado y de fondo aparece la bandera americana que queda subrayada en la composición mediante un travelling lateral (por acusar el movimiento del cuadro) mientras Eversmann señala seriamente “esto es serio”. Claramente el discurso de Eversmann pretende relacionarse con los valores y compromiso de Estados Unidos. Un inserto de Smith tomado con teleobjetivo permite que se entienda la admiración que siente por Eversmann en este momento (esto ya se ha empleado para presentar el mundo interior de Grimes). Su focalización de la narración es evidente puesto que el siguiente plano de Eversmann es un PC subjetivo tomado desde su PDV. Se invita al espectador a compartir la visión que tiene él de Eversmann. El PG del grupo (aunque ahora no es picado) permite que se aprecie el cambio de Eversmann (quien sigue siendo accesible aunque haya adoptado una mayor responsabilidad). En él pregunta al grupo si tienen alguna pregunta. Se insertan dos reacciones, la de un soldado que baja la cabeza (“mejor no preguntar”) y un PP de Grimes que panea hacia el soldado alto (Grimes preguntaría muchas cosas si no sintiera tanta presión social, de nuevo se adapta a las circunstancias). Un plano semisubjetivo de Grimes muestra a Eversmann diciendo amablemente “todo irá bien”. Seguidamente se presenta muy contrapicado y con el aire cambiado a Blackburn: es un augurio de que “no irá bien”. Varios insertos de otros soldados intercalados con planos de Eversmann se suceden rápidamente conforme se ponen en marcha. A esto le acompaña el nacimiento de la música<sup>8</sup> de los siguientes fragmentos y comienza un juego de miradas que servirá de transición al siguiente fragmento aportando ritmo a la narración (por el cambio de focalizaciones). Alguien pasa cerca de Sizemore, éste levanta la vista y se introduce un PP de Eversmann mirando fuera de campo y suspirando para liberar tensión.

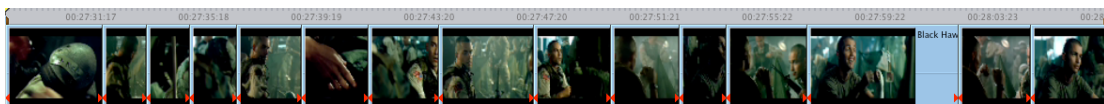


23B.- Este plano introduce el punto de vista de Eversmann. Observa a Hoot preparándose. Se recurre a un movimiento de *travelling in* que implica que Eversmann consigue cierta calma gracias a la presencia de este personaje y que le tiene de ejemplo a seguir (del mismo modo que Eversmann parece ser el modelo a seguir de Smith durante el fragmento anterior). Un PD de la actividad que realiza Hoot con las manos describe la destreza del personaje. Un PC muestra su rostro concentrado y saluda a alguien con la cabeza, Grimes es quién está recibiendo su saludo y por tanto los planos anteriores de Hoot era planos subjetivos de él. Los tres personajes principales aparecen así claramente relacionados entre sí. El plano de reacción de Grimes que resopla agobiado es el más largo del fragmento (ya que será el PDV fundamental de la secuencia y el tema emocional de la misma). Un plano del altavoz del hangar permite que se identifique la música que acompañaba la secuencia como diegética permitiendo que disminuya su presencia. Dos cortes presentan de forma impresionista la profesionalidad de Eversmann y otros soldados que preparan el material que se llevarán al combate (el plano de Eversmann incluye de nuevo la bandera americana). El segundo de los planos es seguido por un PC de Grimes mirando fuera de campo (de nuevo la focalización es suya). Al agacharse Grimes, un trasfoque presta atención al soldado que está al fondo devolviendo a la narración su PDV subjetivo mientras el soldado dice “tampoco necesitarás eso”, se aprecia la reacción de Grimes con una ristra de balas en primer término. Se recupera el plano que favorece al soldado desde el PDV semisubjetivo de Grimes mientras dice “volveremos antes de que anochezca” y

<sup>8</sup> “Falling to pieces”

le gasta una nueva broma sobre llevar “drogas y cerveza” (se refiere a armas y munición). La sorpresa de Grimes se muestra en un plano prácticamente individualizado pero con presencia en primer término del escorzo del otro personaje como han acostumbrado los planos que le favorecían anteriormente.

Ésta es la forma de presentar las reacciones de Grimes en el film (siempre con presencia de interlocutor, ya que Grimes esconde sus verdaderas reacciones debido a la presión del grupo). De nuevo Grimes mira a otro lado y se presenta su plano subjetivo (un soldado que se probaba unas gafas de visión nocturna las suelta) y un nuevo corte presenta un PD de cómo las deja ahí (no las llevará consigo). De nuevo el plano se corresponde con la visión de Grimes que se levanta y ve otra cosa que llama su atención: otro soldado saca las placas de su chaleco antibalas. El soldado se percata de su atención (se muestra esto de modo objetivo) y deja a un lado la placa (se ve en un PD de esto desde el PDV de Grimes). El plano de Grimes mientras éste levanta la vista tiene la presencia en primer término de su interlocutor. De nuevo Grimes está conteniéndose en dar su opinión por la presión del grupo. El soldado explica que no piensa llevar tanto peso encima. Un PP de Grimes tomado con teleobjetivo (se aísla del contexto) presenta como éste dice sonriente “pues yo no pienso arriesgarme”. Es la primera vez que ha hablado con sinceridad sin importarle la presión del grupo (por ello no tiene referencia de ningún otro personaje). Sin embargo este plano resulta ser el que se corresponde con el PDV de Eversmann quien estaba observando la conversación e interrumpe en PM pidiendo su atención. En el mismo PP de antes, Grimes escucha convencido a Eversmann (y atento, ya no está tan aterrado). Un PA presenta a Eversmann contrapicado de nuevo con la bandera norteamericana de fondo. Es uno de los planos más largos de la secuencia y en él dice: “algo muy importante: si nos ves disparando, hazlo en la misma dirección”. Eversmann no sólo cumple con los principios norteamericanos, sino que tiene el carácter y el humor ágil propio de su nacionalidad.



23C.- El siguiente fragmento comienza mediante un PD de unas manos que pegan cinta americana a unas botas. En ellas pone el tipo de sangre del soldado al que pertenecen. Seguidamente un plano semisubjetivo identifica las manos como las de Wex. Quién le mira es otro soldado. Sobre la imagen en PC de Wex se escucha “mira Ruiz, pone su tipo de sangre en sus botas, qué mal agüero” (Wex morirá, al igual que él y Ruiz). La atención se fija en este último que saca una carta de una mochila en PD y dice en PM “es listo” (refiriéndose a Wex). Su compañero mira la carta y le dice “lagarto, lagarto” (de nuevo un mal augurio).

Una pequeña elipsis (suavizada por la continuidad de la música) muestra el diálogo entre Ruiz y Sizemore (quien no va al combate por la escayola de su brazo). En él Ruiz le entrega su carta de fallecimiento para que se la haga llegar a su esposa en caso de que él muera. Sizemore no quiere cogerla (de nuevo “da mala suerte”) pero termina haciéndolo.



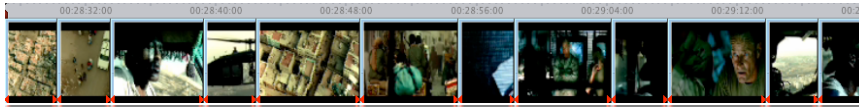
23D.- Una nueva elipsis permite un cambio de escena. Comienza por un PP contrapicado de Blackburn que panea hacia Eversmann. Éste se acerca a él y le pregunta que si está bien. Blackburn responde en PM que está nervioso. De fondo se ve cómo Waddell atiende a la conversación. Un salto hacia delante en la posición de la cámara señala que está escuchando. El pequeño diálogo de Eversmann y Blackburn (le pregunta si ha disparado alguna vez, Blackburn dice que no) se recoge de forma objetiva mediante dos PM con referencia del interlocutor. A diferencia de los planos anteriores ahora están tomados con teleobjetivo (aislándolos del contexto): están manteniendo una conversación íntima. Un inserto de Nelson señala que ha escuchado que Blackburn es un novato. Un PP de Eversmann casi frontal y tomado con teleobjetivo, sin referencia, presenta cómo confiesa que él tampoco ha disparado

nunca a alguien. La secuencia termina con la reacción de Blackburn en PP con referencia de Eversmann (se ha calmado medianamente).

Esta secuencia no manifiesta grandes cambios en el ritmo. Éste es ágil debido a los continuos cambios de focalización, la música rock, su división en fragmentos breves, y el corto tamaño de sus planos (ya que aquí no importa el contexto).



## Sec. 24. El espía va en camino de señalar el edificio

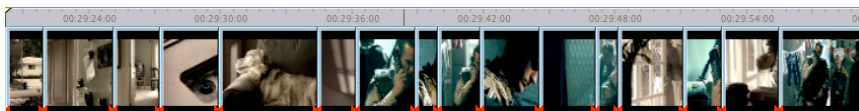


0:28:27 - 0:29:20

Un plano cenital de la ciudad muestra un helicóptero vigilando. Una melodía de estilo árabe subraya el suspense. Un corte al plano subjetivo del helicóptero que mira el taxi señalado con la "X" confirma que ha empezado la operación y que en este momento el protagonista de la misma es el espía local. Un PP de él en el interior de su coche lo muestra conduciendo preocupado. Una nueva melodía irrumpe y se mezcla con la anterior (es el sonido subjetivo del espía local -que parece concentrarse en la música para no perder los nervios-). Un plano muestra el helicóptero suspendido sobre la ciudad y se escucha levemente la música del taxi del espía (tienen comunicación por radio con él, lo están vigilando). Un nuevo plano cenital del coche confirma que estos planos tomados desde arriba se corresponden con el PDV de ese helicóptero ya que se realizan varios *zoom in* sobre el taxi. Un plano objetivo muestra el taxi atravesando la ciudad. Muchas de las personas con las que se cruza llevan armas consigo. Un plano cenital del taxi avanzando por la ciudad visto a través de un monitor indica que alguien más lo vigila. La voz de Garrison identifica quién es quien está mirando. Se presenta a Garrison y Cribbs en el puesto de mando. Se les ve a través de un plano de estilo documental (ya que hay muchos elementos en primer término a través de los cuales apreciamos su figura). Como el plano mantiene una *travelling* lateral los elementos en primer término aportan dinamismo a la imagen. Los personajes expresan dudar de la utilidad del espía local "¿crees que lo logrará?", "ya veremos, es su primera vez". Un inserto del espía conduciendo devuelve la atención a la música que escucha en su taxi. Un PC de Garrison (sin elementos en primer término) sirve para que comunique por radio que se requiere que baje el volumen de la música. Harrell, que es quien va en el helicóptero (a quien pertenecía el PDV anteriormente) recibe la orden y la transmite al espía. Éste sin decir nada, apaga la radio.

La secuencia mantiene un ritmo rápido aunque estable gracias al montaje alterno entre sus diferentes escenas (taxi, helicóptero, puesto de mando) y al cambio de focalización entre objetiva y subjetiva. Crea expectación y sirve como inicio de la "cuenta atrás" hasta la hora en la que comenzará el ataque. El PP de Garrison muestra su tensión por deber depender de la inteligencia local. Esta secuencia sirve además como explicación de cómo se producirán las comunicaciones durante el combate (pasando por Harrell).

## Sec. 25. Shughart llama por teléfono a su mujer, se despide en el contestador

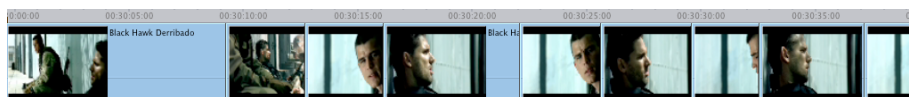


0:29:20 - 0:29:59

Con el sonido *off* de un contestador se muestran imágenes de una casa occidental. Se trata de la casa de "Stephanie y Randy" como informa el mensaje. Los PD detallan estampas de la vida doméstica (papel de cocina, calendario en la nevera, un dormitorio de matrimonio). El lento *travelling in*, la iluminación y el que la casa esté vacía, indican soledad. Un PD del *cassette* del contestador poniéndose en funcionamiento permite que se identifique a quien realiza la llamada: es Randy, ya que una voz masculina dice "hola cariño, soy yo". De momento ninguno de los soldados que se han presentado hasta el momento tiene este nombre de pila. Al oír la voz un perro lánguido reacciona (reconoce a su amo). En la casa reina el silencio y la quietud. Por fin se identifica a Randy, es Shughart que llama desde el campamento. No dice el

verdadero motivo de su llamada, lo cual es apreciado por Gordon en PP. Éste realiza un movimiento de su partida de ajedrez (que recuerda la primera secuencia en la que se realizó un juego de palabras entre el ajedrez y la melancolía amorosa de Shughart). Gordon presenta mediante un PDV subjetivo la imagen de Shughart indicando su empatía con su sufrimiento interno. Mediante un salto de eje Gordon pasa por el lado de Shughart y le dice “tú mueves”. En el recado Shughart indica que llamará en un par de horas (un nuevo presagio de que no volverá, morirá junto a Gordon en combate). Shughart continúa hablando y se despidió de su mujer, con la mala fortuna de que ella está justo entrando en casa y no pueden llegar a hablar. La tristeza de la mujer se aprecia en la tonalidad sepia y el carácter desaturado de la imagen. El nacimiento del lamento musical de tipo irlandés<sup>9</sup> subraya la melancolía.

## Sec. 26. Eversmann conversa con Hoot sobre la misión



0:29:59 - 0:30:39

Esta secuencia de ritmo lento y tono reflexivo (la música de la escena anterior continúa sobre ésta) permite que se comprenda mejor a Eversmann y Hoot. En ella expresan sus motivos para el combate. Eversmann parte de una conversación un poco más informal de la que se sucederá. En su primera intervención destaca las cualidades turísticas que posee Somalia (el espectador conoce su idealismo por anteriores secuencias y de su comentario se deduce que cree que su intervención podría cambiar las cosas). Mediante el PDV semisubjetivo de Eversmann se retrata a Hoot recalcando la palabra “podría”. Su desinterés muestra que ésta no es su verdadera opinión. Nuevamente se recurre a un plano con referencia de un personaje para que otro dé una respuesta formal, pero que no siente verdaderamente. Un PP de Eversmann que mira a Hoot permite apreciar que la pregunta que a continuación formulará es lo que realmente quiere plantearle y no sólo conversar sobre el posible turismo en Somalia. Le pregunta “¿Crees que no deberíamos estar aquí?”. Mediante un plano subjetivo de Eversmann se aprecia lateralmente a Hoot en un PP individualizado dando una respuesta sincera “¿sabes lo que creo? Que no importa lo que yo crea”. Se inserta una reacción consternada de Eversmann que ha recibido una respuesta que no esperaba (realismo vs idealismo). Hoot continúa “Cuando oigamos la primera bala, los políticos y toda esa mierda se irán directamente a la basura”. Eversmann se siente incómodo con las respuestas de Hoot y dice sin mirarle “hoy quiero hacerlo bien” (ése ha sido su conflicto interior durante toda la introducción de la película). Hoot contesta: “entonces cúbrete bien y vuelve con tus hombres sanos y salvos”. La reacción de sorpresa de Eversmann denota que acaba de asumir del todo el mandato que ha de cumplir “si quiere hacerlo bien”. Un redoble de percusión puntúa este momento y lo señala como algo importante.

En esta secuencia Eversmann acude a Hoot para pedirle consejo pero no lo plantea así. Hoot lo conoce bien y capta lo que el joven sargento requiere de él. Los motivos de Hoot para el combate no son “cambiar las cosas” como lo son para Eversmann, se da a entender que Hoot tiene un planteamiento más realista, dada su mayor experiencia. No le importa dar solución a un problema político, sino mantener a sus compañeros a salvo. Es pragmático, y al mismo tiempo se puede comprobar que habla de ello con poca energía, con desgana... Parece haber perdido el idealismo que ve en Eversmann. Es un “grunt” (modelo de Vietnam). El ritmo es estable y se adapta al parlamento de los personajes.

<sup>9</sup> “Leave no man behind”. Esta melodía sonará en todas las muertes del film o en los momentos en los que se trate el tema moral de “no dejar a nadie atrás”. La elección del acompañamiento musical implica que se pretende augurar su futura muerte.

## Sec. 27. El espía local se detiene cerca de la localización de la reunión

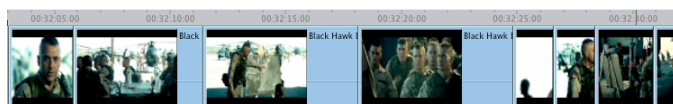


0:30:39 - 0:32:03

Un plano subjetivo del espía local muestra el mercado de Bakara a través del parabrisas roto de su taxi. Dos planos de situación presentan cómo el vehículo avanza entre la multitud. Un plano subjetivo del helicóptero (*zoom out*) y un plano de la misma imagen en la pantalla del centro de mando muestran cómo el taxi se detiene. El suspense se acentúa mediante la música<sup>10</sup> y un ligero *travelling* lateral de Garrison y Cribbs mientras el primero pregunta si ése es el lugar. Un PP de Harrell en el helicóptero presenta cómo transmite la pregunta del capitán. El espía no contesta y vuelve a mirar por el cristal. Su plano subjetivo muestra cómo se aproxima un camión de la milicia. Un PPP del espía muestra su reacción al verlos (disimula el nerviosismo) y un nuevo plano subjetivo (esta vez de menor tamaño) subraya que es la milicia la que ha provocado su decisión de parar (es arriesgado). El sonido subjetivo (se escucha lo que escucha el espía por cascos) consiste en la pregunta insistente de Harrell “Abdi, ¿estás en el lugar?”. El espía tarda en contestar (es el plano más largo de la secuencia, prolonga el suspense). Un corte a la pantalla de Garrison devuelve la acción al cuartel general. Un PP de Garrison le muestran preguntando si está seguro. La acción vuelve al taxi donde el espía dice que el edificio está más lejos de su posición, pero que si avanza la milicia le disparará. Finalmente Garrison expresa que si no va hasta allí no le pagarán el dinero acordado (se averigua la motivación del espía). Garrison lo denomina “flacucho” y su forma de indicar que debe llegar al lugar pactado (“yo mismo le dispararé”) lo caracteriza como un militar poco respetuoso y al mismo tiempo preocupado porque la misión salga bien (su información depende de la inteligencia que hasta ahora ha demostrado ser poco fiable).

Esta secuencia mantiene la expectación del planteamiento alterno de esta sección de la película. Desde la secuencia 24 se han ido alternando las situaciones del espía, Garrison y Harrell con la tensa espera en el campamento. Se ha dado la información de la hora en un rótulo y el espectador conoce que la misión está programada para dentro de 60 minutos. La alternancia entre estas localizaciones permite dilatar el tiempo y crear expectación (la misma que sienten los personajes).

## Sec. 28. McKnight da las últimas instrucciones a sus hombres antes de partir



0:32:03 - 0:32:32

McKnight da las últimas instrucciones antes de partir hacia la ciudad (los *humvees* son los primeros en salir). La música es ahora de tensión<sup>11</sup>. Un PP de McKnight muestra como da órdenes a sus hombres de forma profesional y clara (sin reflejar que no aprueba las características de la misión). Un largo *travelling* lateral muestra a sus hombres atendiéndole. Los planos son de larga duración durante la explicación pero a partir de un punto se acelera el ritmo. Coincide con el momento en el que explica que Bakara es como “una película del Oeste”

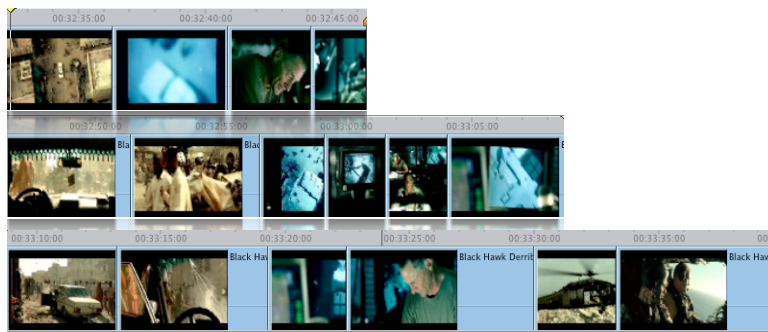
<sup>10</sup> “hunger”

<sup>11</sup> “Synchrononic”



y se esperan tiroteos. Ésa es su verdadera opinión. Incide en no disparar a civiles (y se inserta un plano de Pilla que es quien disparará desde el *humvee* de McKnight). El planteamiento es similar al de la secuencia 18, caracteriza al orador pero su finalidad es explicativa. En este caso se individualiza menos en el batallón que le escucha pero un plano conjunto permite verlos y apreciar cómo Thomas ha de recurrir a un inhalador por sus nervios.

## Sec. 29. El espía da la señal: ya conocen el lugar de la reunión y podrá comenzar la misión



0:32:32 - 0:32:39

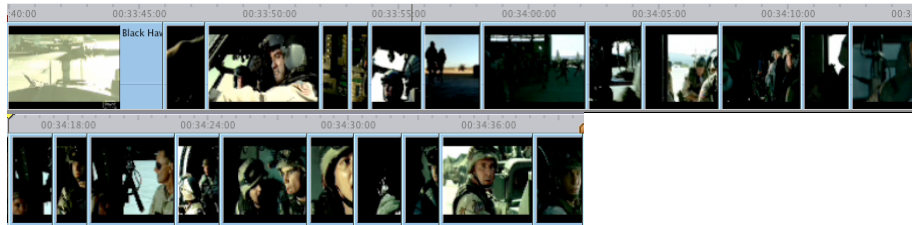
Un plano cenital del taxi da paso al mismo plano visto en un monitor, y al diálogo entre Garrison y Cribbs. En él Garrison sigue demostrando su poca confianza en la capacidad del espía para llevar la misión a cabo o quizás sea simplemente un chiste para aliviar la tensión. En paralelo la narración recupera el PDV subjetivo del espía que avanza tras un camión de la milicia. Un plano objetivo muestra a la milicia pasando de largo y el coche se detiene. Esto se aprecia mediante el plano cenital de la situación que presenta el monitor de Garrison. Dos planos en movimiento (con la referencia de una reja que da dinamismo a la composición y generan expectación) muestran a Garrison confirmando que la parada del espía es la señal que se esperaba. Con un plano subjetivo de Garrison del plano cenital del coche parado escuchamos “el hombre suena como si estuviera cagado”. La larga duración de los planos y las dudas que los personajes manifiestan sobre el espía mantienen viva la expectación.

Finalmente el espía sale del coche, abre el capó del taxi y en plano de Garrison que panea a Cribbs (el más largo de la secuencia) se da la orden de despejar el espacio aéreo. La narración retorna al helicóptero al que se ve retirándose, y mediante un plano conjunto de Harrell y Mathews se escucha cómo dan la señal que daba comienzo a la misión: “Irene”. En ese momento la imagen funde a blanco aprovechándose los destellos del sol.

Sec. 30. *Rangers* y *deltas* despegan hacia el combate. Los simpatizantes de la milicia la ponen sobre aviso

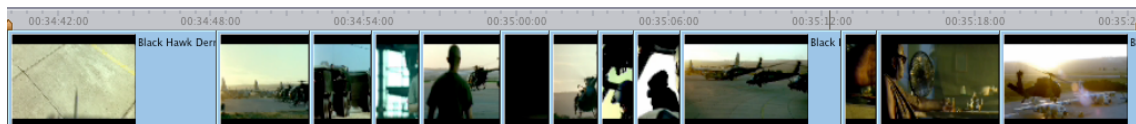
Esta secuencia se compone de varias escenas en montaje alterno unificadas por la misma banda sonora musical (una pieza de rock americano “Voodoo Chile” de Jimmy Hendrix).

0:32:39 - 0:36:04



El fundido a blanco introduce una larga panorámica que muestra las alas de los helicópteros preparándose para despegar. Un PD introduce la narración objetiva sin acompañamiento musical que muestra el interior del *black hawk*. Quien manipula los controles es Wolcott que grita ilusionado “Irene” y que continúa con el protocolo de despegue en PD. Un corte lleva la narración a Durant quien también chilla “Irene”. Un plano general a ras de suelo muestra a los cuerpos de élite saliendo en formación hacia el helicóptero. Un plano en *travelling* lateral muestra el recorrido de Eversmann dentro del grupo. Dos PG permiten observar cómo entran en el helicóptero. La narración opta por mostrar a Eversmann en el helicóptero. Es el protagonista del fragmento, ya que se acerca el momento en el que se probará a sí mismo su valía como líder. Un inserto de la reacción de Blackburn asustado es subrayado por un sonido de “scratching”. En un PM tomado desde dentro del helicóptero (el PDV documental busca la inmersión del espectador) muestra a Garrison acercándose y deseándoles suerte. Un PP de Eversmann muestra su reacción formal ante el discurso de su superior. En plano más corto se vuelve a Garrison diciendo “no se abandona a nadie” y surge un sólo de guitarra eléctrica “muy americano” identificando su mandato con el del cuerpo de *rangers*. Un plano conjunto muestra la reacción de Eversmann y a Grimes preguntándole si está bien. El alejamiento del tamaño de plano puede indicar que no, que precisamente el mandato de su superior es su mayor miedo (no cumplir con su deber). Un salto adelante a PC de Grimes y Eversmann (que favorece más a este último) confirma que miente cuando dice que no le pasa nada. Añade “es que nunca había hecho esto”. Un salto adelante hacia el PP de Grimes muestra su gesto defraudado (dice “joder”). Se inserta el PC de otro soldado sonriente acariciando su arma y se cierra la escena con un picado de Eversmann angustiado (se subraya en el cambio de tamaño y angulación del plano). McKnight, que observaba los helicópteros monta a su vehículo, se presenta al conductor (Struecker) y el desplazamiento del coche hace que crucen el cuadro como una cortinilla diegética. Sirve como transición.

El comienzo de la escena ha mantenido largos los planos hasta que Wolcott grita "Irene". Los PG con mucho movimiento interno muestran la profesionalidad de los soldados en formación y finalmente se destacan en duración las palabras de Garrison y la confesión de Eversmann. Permiten que el conflicto de Eversmann se explique un poco mejor.

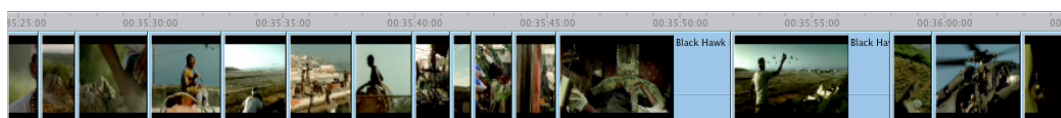


Un plano picado y tomado con gran angular muestra a los Humvees saliendo (es largo, pasan muchos) y se produce un cambio en la música. Un PG muestra a los helicópteros de nuevo y otro muestra el convoy de vehículos dejando el campamento. En este fragmento inicial, los largos planos generales de los helicópteros y *humvees* los presentan de forma plástica, incidiendo en el bello espectáculo que es ver a la dotación de los Estados Unidos. comenzando la acción. Además podemos apreciar la cantidad de efectivos de los que dispone. En este

punto la música extradiegética toma una mayor presencia subrayando más el “carácter americano” de su poderoso ejército (rock) durante dos compases enteros.

El paso de uno de los *humvees* deja ver a Sizemore viendo partir a sus compañeros (él se ha debido quedar por su brazo escayolado). Un plano de él a contraluz recorta su silueta contra la imagen de los helicópteros despegando al amanecer. El carácter melancólico de la imagen, su reacción y el plano subjetivo mediante el que aprecia cómo se alejan los helicópteros insinúan que lamenta no poder ir con sus compañeros. Un inserto de Wolcott que hace el gesto de “OK” con el dedo pulgar (un nuevo presagio, su helicóptero será el primero en caer y recuperar su cuerpo será el conflicto fundamental de la película) y otro de su copiloto servirán de homenaje a estos dos personajes y las personas reales en las que se inspiró esta historia. Un nuevo y plástico PG con movimiento presentará en panorámica al helicóptero despegando a contraluz. Se inserta un plano del vaso de Atto temblando por el poderío de las aspas del helicóptero (simbolizando cómo se puede desestabilizar su poder) y se muestra a Atto que lo coge y bebe de él (resistencia). Los helicópteros sobrevuelan el campamento.

La mirada de este fragmento es de admiración. Bellamente compuesto y mediante un montaje impresionista (que en un momento se realiza desde el PDV de Sizemore) se presenta rítmicamente la superioridad norteamericana. El tamaño de sus planos y su iluminación cálida y bañada por el sol -en ocasiones el contraluz o los reflejos en la cámara destacan la belleza de contemplar la coordinación de los soldados y el poderío de sus medios-).



Con la imagen de un niño somalí sobre una colina (tomada con teleobjetivo) nace la letra de la canción “Voodoo chile” cuya asociación con las imágenes por venir es inmediata (los soldados se dirigen a una ciudad hostil). En PG se muestra al niño buscando en su bolsillo, un PD enseña que está sacando un teléfono móvil y marca. Otro niño en un tejado recibe la llamada y se inserta un PG del niño de la colina de espaldas sosteniendo el teléfono para que escuche el sonido del paso de los helicópteros norteamericanos. El plano está tomado con perspectiva frontal (la sensación es de que estos se dirigen hacia los espectadores). El niño de la azotea corre a avisar de lo que se le acaba de hacer saber y arroja el teléfono a alguien que lo recoge abajo y que rápidamente lo transporta hasta su líder. El ritmo hasta aquí es *increscendo* y se entrelazan breves planos mediante asociación lógica (la llamada de teléfono), sonora (helicóptero) o en movimiento (cuando lanza el teléfono el segundo niño y el desplazamiento del hombre). De forma sintética se ha dado una gran agilidad al fragmento (y expectación porque hasta no ver el quinto plano no se puede saber por qué se llaman los niños por teléfono). Los planos más largos del fragmento se suceden. El líder de la milicia de Aidid despierta de una siesta y coge el teléfono (la atención de la narración -lo presenta frontalmente y en PM- hace pensar que será el “villano” de la historia). El siguiente plano subraya en la cuestión de que la milicia ahora no va a ser sorprendida por los *rangers* y *deltas*. Iniciándose con el niño en primer término vemos pasar por encima a los helicópteros. Llama la atención que conforme van pasando aparecen más próximos a cámara (presión, son temibles). Un breve inserto de un plano subjetivo tomado desde el helicóptero presenta cómo desde muy arriba pueden ver al niño sosteniendo algo. Otro plano de gran duración es el del helicóptero visto desde abajo en PM. Se ve a un soldado saludar al niño: no son conscientes de que les ha delatado. Un corte brusco en la música y la imagen muestra la imagen del líder de la milicia para cerrar la secuencia. El sonido de un golpe de percusión da a entender que ha comprendido que deben apresurarse porque va a comenzar el ataque.

### Sec. 31. La milicia se prepara mientras los helicópteros salen de los alrededores del aeropuerto para sobrevolar la playa

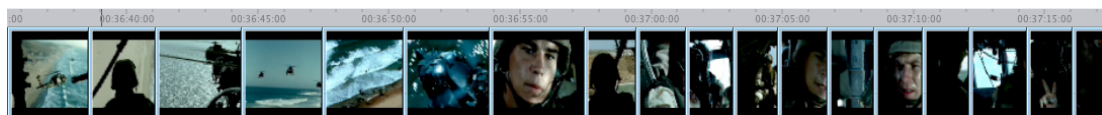


0:36:04 - 0:36:35

El acompañamiento musical varía respecto al de la secuencia anterior<sup>12</sup>. La colisión que se produce entre una pieza musical y otra (de rock americano a la melodía árabe-eléctrica que acompañó la irrupción de la milicia en el campo de distribución de alimentos de Cruz Roja –en la secuencia 2-) da a entender que el control de la situación peligra para el ejército norteamericano. El que la milicia se prepare (que se aprecia en la sucesión de planos conjunto y PD del comienzo de la secuencia) supone la pérdida de iniciativa del ejército norteamericano (que pensaban llevar a cabo un ataque por sorpresa). La rápida y desordenada reacción de la milicia y su tensión, se subrayan mediante planos inestables tomados con cámara en mano o *travellings* laterales que destacan la importante dotación de armas de la que disponen). Se incluye un PM del vendedor al que atendía el espía en la secuencia 17. Esto permite que el espectador ubique la localización de ésta: la milicia se está preparando en el mercado de Bakara donde tendrá lugar la incursión norteamericana. El líder del escuadrón de la milicia (al que se identifica mediante el pañuelo negro y gafas de sol que llevará durante todo el film) recibe el plano más largo de la secuencia. Su calma y control de la situación se transmite mediante su duración, que está tomado con teleobjetivo y con referencia de objetos en primer término -estilo documental-, y por ser el único de los miembros de la milicia que recibe atención en dos cortes con *raccord* por movimiento (anteriormente el montaje tenía un planteamiento expresivo yuxtaponiendo planos que redundaban en la misma idea -gran capacidad de respuesta de la milicia-).

Un nuevo bloque presenta la situación del ejército norteamericano desplazándose hacia Mogadiscio. Su planteamiento visual es muy semejante al del comienzo de la secuencia anterior cuando despegaban los helicópteros. pero su acompañamiento musical se corresponde con el de la milicia. Esto confirma que los *deltas* y *rangers* no son conscientes de su pérdida del control sobre la misión. En la secuencia anterior este tipo de planos descriptivos se acompañaban de una música poderosamente norteamericana. Estos últimos planos tienen una marcada composición diagonal (subraya el conflicto) y reciben una mayor duración (alargan la espera del espectador y generan expectación ante el conflicto que se plantea).

### Sec. 32. Los helicópteros sobrevuelan el océano (quedan dos minutos para comenzar la incursión)



0:36:35 - 0:37:14

Un cambio en la música presenta un momento de tiempo suspendido. Esto lo sugieren la supresión del sonido diegético realista (salvo por las veces que se escucha “dos minutos”), el ralentizado de la velocidad de los planos, y la presencia de un acompañamiento musical expresivo. Éste incluye sonidos como cantos de ballena, una percusión cuyo ritmo se asemeja al del corazón, sonidos metálicos como del filo de espadas y un siseo que podría ser identificado como el de una serpiente de cascabel. A nivel de planificación la secuencia presenta tres fragmentos diferenciados.

---

<sup>12</sup> “Hunger”

El primero presenta seis imágenes del avance de los helicópteros. El PDV es variable: comienza siendo documental (desde dentro del helicóptero) que provoca que al escuchar el sonido subjetivo expresivo se comprenda que la secuencia describe la sensación temporal y emocional de los soldados norteamericanos. Las imágenes recuerdan a la famosa secuencia de los helicópteros de *Apocalypse Now*, pero su tono es radicalmente diferente. En la secuencia del film de 1979 todo se dirige a caracterizar el espectáculo y las emociones (ganas por comenzar el ataque) del ejército norteamericano al mando del coronel Kilgore. Este fragmento, aunque también destaca la belleza de los helicópteros, manifiesta un tono distinto debido a que el estado emocional de los soldados es lo que determina el diseño de la misma. Su ritmo y tono permiten que el espectador perciba la “lentitud” de la tensa espera antes de la batalla prolongando su suspense un poco más. La secuencia incluye un plano (el segundo) en el que se aprecia la silueta de dos soldados contra la imagen del océano (mencionado en varias ocasiones por ser extremadamente bello pero “estar plagado de tiburones”). El que los soldados aparezcan suspendidos sobre el océano y que el plano tenga una larga duración permite que se interprete que los soldados se están adentrando en un lugar muy peligroso. El segundo fragmento aparece focalizado por Eversmann. Su rostro tenso denota su exceso de responsabilidad y miedo, su PPP señala su agobio e invita al espectador a adentrarse en su esfera íntima. Mira al frente. En un plano subjetivo muestra a Hoot que va a bordo de otro helicóptero. Un salto adelante de PG a PC de Hoot establece la intensidad del vínculo que une a Eversmann con él. Abrumado por las dudas, recurre a él como apoyo. Hoot le mira firmemente dándole seguridad en sí mismo. Los PP de los personajes recurren a efectos sonoros subjetivos para subrayar sus emociones o su comunicación “sin palabras”. También se realiza un salto de eje en el plano de reacción de Eversmann que subraya que ha comprendido a Hoot (“seguridad”, frente a inseguridad anterior). Un nuevo plano general subjetivo desde la posición de Hoot incide en el protagonismo del sargento. El PP de Eversmann recupera el eje anterior mientras toma aliento. Dos insertos, de Smith y Grimes permiten percibir que están preocupados. Grimes debido a la confesión anterior de Eversmann (que nunca ha vivido una misión así), su vida está en manos de un novato. La sensación de tiempo detenido se interrumpe por la frase “dos minutos”, que saca a Eversmann de su ensimismamiento y preocupa a Blackburn. Tienen miedo y respeto por lo que puede pasar en el combate.

Esta forma de mostrar al ejército norteamericano antes de entrar en combate es muy diferente a la empleada en la introducción de la secuencia de *Apocalypse Now*. Es la segunda vez que se utilizan símbolos de la película (no hay que olvidar el ventilador de Grimes en la secuencia 22) pero se pretende una interpretación diferente. Podría ser un modo de exponer de forma expresiva el cambio que ha llevado a cabo el ejército desde Vietnam, caracterizando a los soldados de élite como hombres más humanos, sensibles y con conflictos éticos y sentido de la responsabilidad y el compromiso. Se trata de una referencia a la guerra de Vietnam y a la imagen que dio el cine del ejército, y uno de los objetivos de esta secuencia es corregir esa mala impresión del mismo. El uso de las yuxtaposiciones iniciales y su planteamiento subjetivo invitan a indagar sobre su interpretación retórica al espectador, pudiendo llegar a ésta que aquí se plantea. Al mismo tiempo, la referencia a la secuencia de *Apocalypse Now*, lleva al espectador a esperar a continuación un gran combate como en aquella película. Sirve a la expectación. El fragmento en el interior del helicóptero permite al espectador comprender el estado emocional colectivo, así como equiparar su tensión a la de ellos. Caracteriza el rol de Hoot respecto a Eversmann.

### Sec. 33. Los helicópteros se aproximan a Mogadiscio, las calles están tomadas por la milicia: sabían que venían

0:37:14 - 0:38:06

Esta secuencia presenta la situación de ambos bandos en dos escenas unificadas como secuencia por la continuidad musical.

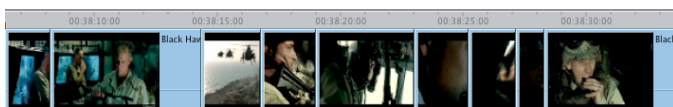


Tras un PM del espía que espera junto a su taxi se introduce su plano subjetivo. En ese momento, junto con la aparición de los vehículos de la milicia, irrumpe de nuevo la pieza musical arábigo-rock que acostumbra a acompañar sus secuencias. Mediante un montaje impresionista se presenta la frenética actividad de la milicia que se afana en quemar neumáticos. Se muestra desde su espalda (pero a suficiente distancia para no favorecer identificación) y se aprecia el nerviosismo de la milicia por el constante dinamismo de la puesta en escena (cruces frente a cámara, cortinillas diegéticas).



El dinamismo de la puesta en escena del anterior fragmento contrasta con la quietud y regularidad que se mantiene en el que se dedica a la situación vista desde los helicópteros. La escena repite el planteamiento de la secuencia 32 con una variación, los acordes de guitarra eléctrica de la melodía de la milicia coinciden con los cortes que muestran en PGC a los helicópteros (se aproxima el momento, la tensión aumenta) y un PP frontal de Hoot (mostrando su templanza y carácter aguerrido por ir suspendido sobre el océano). Además, conforme va avanzando el fragmento se recupera el sonido diegético. Tras un plano general del humo negro que hay sobre la ciudad (plano subjetivo de Hoot) se incluye un PM de Grimes preguntando por qué queman neumáticos, su compañero responde "para avisar a la milicia de que llegamos". La sorpresa y el miedo de Grimes se sugieren mediante una reducción del tamaño del plano y un salto de eje.

### Sec.34. Queda un minuto para aterrizar

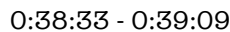


0:38:06 - 0:38:33

De nuevo el tratamiento musical recurre a la atmósfera expresiva que ha caracterizado el vuelo en helicóptero pero en esta ocasión acompaña a las imágenes de la tensión que viven Garrison y Cribbs en el puesto de mando mientras escuchan lo que se dice en el helicóptero. De nuevo en el combate, un PG permite que se aprecie que el helicóptero ya está muy próximo a la ciudad, en esta ocasión adquiere mucha presencia el sonido realista de los helicópteros. Wex indica con los dedos que queda un minuto para tomar tierra en un PC muy escorado (para dotar de protagonismo al denso humo negro que hay sobre la ciudad). Se corta a Wolcott comunicándoselo a Eversmann y se panea a éste repitiendo la información en PP contrapicado. Un PPP de otro soldado permite que se comprenda la intensidad del temor de éste. Un PD muestra cómo cierra una novela sin acabar de leerla (*El cliente*). La larga duración de ambos planos da a entender que el soldado duda de si podrá llegar a terminar de leerla. Un corte a Blackburn muestra cómo pregunta a Nelson para qué usa un mordedor. Éste le comenta con



Sec. 35. La muchedumbre de las calles se esconde al paso de los humvees y con el aterrizaje del primer helicóptero



Un plano hacia la muchedumbre que huye inicia un montaje impresionista de lo que ocurre al paso de los *humvees*. El dinamismo de los civiles corriendo contrasta con la lenta marcha de los vehículos y la tranquilidad de Pilla (en una ametralladora) y de McKnight en el interior del *humvee*. La narración devuelve la atención a lo que sucede visto desde el helicóptero. Un plano de tipo documental muestra el recorte de la silueta de varios soldados sobre a la ciudad (no se corresponde con la visión de ninguno de los personajes, permitiendo la inmersión del espectador al darle un PDV dentro del helicóptero). Un PG muestra cómo las naves comienzan las maniobras de aterrizaje. En ese momento irrumpen los acordes de guitarra eléctrica y comienza un acompañamiento de percusión de tipo militar señalando la sensación de “cuenta atrás” y la tensión de la acción. Un corte lleva la narración al taxi, donde se aprecia en PP al espía que mira hacia atrás. Un plano subjetivo permite apreciar lo temibles que resultan los helicópteros. Varios planos de tipo documental yuxtaponen diversas imágenes de los helicópteros. El número de cortes, los saltos de eje de dirección (perspectiva frontal y trasera – primera vez que se emplea la trasera, inmersión-), el sonido de la radio que indica la distancia a la que se encuentran de tomar tierra y la aceleración del tempo de la percusión incrementan la sensación de ritmo (cuenta atrás). Se inserta un nuevo plano del taxista como “despedida” (ha terminado su misión). Dos planos documentales más de los helicópteros aproximándose y el sonido de la radio del piloto (“un metro, medio metro”) permiten acelerar el *increscendo* y aumentar la expectación hacia el momento en el que toquen tierra. El plano siguiente es un PP de Hoot en el que se visualiza el resto de helicópteros a su espalda y cómo se aproximan a tocar tierra. El PDV es documental (es una cámara anclada a la armadura del helicóptero) lo cual transmite la ingravidez del descenso a tierra. La concentración de Hoot es intensa. Un salto atrás permite ver al helicóptero aterrizando frente a la cámara (incluso se mancha la óptica de tierra). Provoca un cierre a negro diegético que puntúa el fragmento.

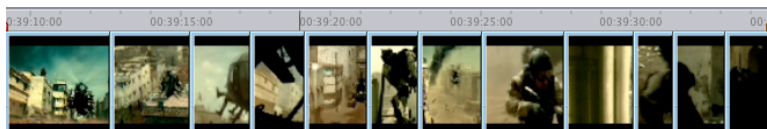
140

Sec. 36. Fase 1 de la misión. Los deltas descienden del helicóptero y toman el lugar de la reunión. Los rangers comienzan el descenso.

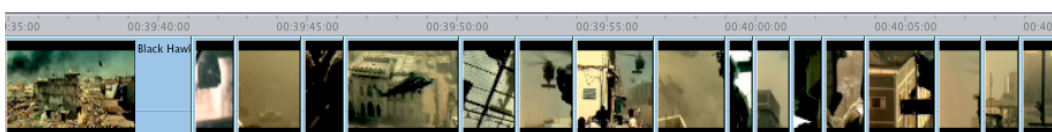
0:39:09 - 0:40:56

El rótulo que separa un capítulo del siguiente define esta secuencia como un fragmento autónomo. Sin embargo, la continuidad musical y de estilo de planificación y ritmo lo relacionan con él. Esto provoca la aceleración del ritmo estructural del film por comprimir dos acciones, y que se perciba que da comienzo un nuevo capítulo más emocionante al percibirse fidelidad temporal. Esta impresión se debe a que se da una colisión respecto al resto de transiciones entre capítulos que por lo general se sobreimpresionaban sobre un plano de situación en el que la acción no avanzaba. En este caso la aceleración del ritmo permite transmitir tensión al público, ya que su expectación y sensación de realidad aumentan.

La secuencia 36 presenta de forma alterna diferentes situaciones de la primera fase de la operación Irene.



En este primer fragmento se mantiene un ritmo estable en el que los planos mantienen una duración similar marcada por el ritmo de la música<sup>13</sup> (presentando la coreografía perfectamente realizada por los *deltas*). Dos tercios de la misma se dedican a la presentación documental del aterrizaje y descenso de los soldados. Se suceden PG del aterrizaje de los helicópteros que no guardan el eje de dirección entre sí. La continuidad de las acciones del contenido de la imagen y la música permiten la comprensión espacial del espectador; los cambios de perspectiva añaden tensión (por el permanente cambio de posición). El último tercio se dedica al seguimiento de Hoot y Sanderson conforme entran al lugar de la incursión. Sus planos guardan la continuidad del movimiento de estos centrando la atención del espectador en ellos. Sus planos son documentales y mucho más inestables que los anteriores. Sobre el terreno hay una mayor tensión.

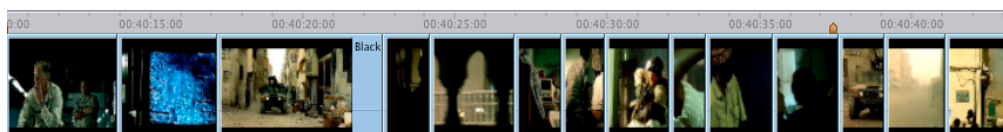


El siguiente fragmento mantiene el mismo estilo. Dos tercios de la escena se dedican a la observación de las maniobras del helicóptero de los *rangers* frente al hotel Olympic. Algunos planos son frontales al helicóptero (intentando transmitir el viento que levantan sus aspas contra la cara del espectador). Los saltos de eje son habituales. El último tercio se dedica a Eversmann. El ritmo se acelera notablemente para subrayar su tensión emocional, sentimiento de responsabilidad y profesionalidad. En PM frontal contrapicado se le presenta ordenando a sus soldados que bajen. La frontalidad del plano marca el interés de la secuencia de provocar la alineación de las emociones del espectador con las de Eversmann. Tras su primera orden ("las cuerdas") se presenta un PG desde fuera del helicóptero en el que se ve cómo se ejecuta su comando y se aprecia la altura a la que han de comenzar el descenso. Un salto de eje respecto del anterior plano de Eversmann lo presenta en PP contrapicado gritando "abajo, abajo, abajo". Cuatro planos cada vez más abiertos presentan el descenso de los soldados por la cuerda. Los llamativos cambios de perspectiva debido a los saltos de eje y el número de

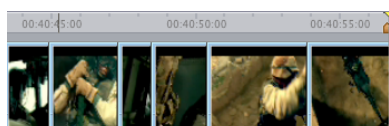
<sup>13</sup> "Tribal war"



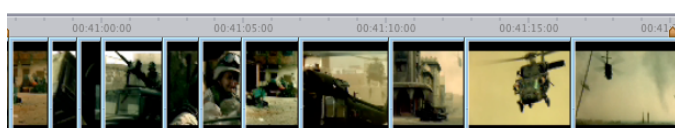
cortes magnifican el momento. La profesionalidad de los soldados se subraya mediante una duración similar entre los cuatro cortes, de nuevo se recupera el patrón rítmico anterior (no guiado por las emociones de Eversmann).



El acompañamiento musical pierde presencia llamativamente (por llevarse la narración al cuartel de mando) y el sonido de la radio narra la correcta evolución de la operación. Se aprecia a Garrison y Cribbs observando atentamente los monitores. El inserto de uno de ellos introduce el sonido de McKnight por radio indicando que va a realizar un informe de la zona. El siguiente plano guarda relación lógica presentando el *humvee* de McKnight deteniéndose, en un plano largo. Con el cambio de localización, el ritmo se acelera. Inicialmente se realizan *travellings in o laterales* que describen la acción de Hoot y Sanderson en PG. Los movimientos de cámara combinados, y los objetos que se hallan en primer término aportan mucho dinamismo (y subrayan su carácter documental, no ofreciendo la “mejor” perspectiva posible insinuándose la ubicación del espectador dentro del conflicto). La narración particulariza en Hoot y Sanderson y muestra sus acciones en continuidad mediante *raccord* por movimiento y sonoro. Finalmente se devuelve la atención a McKnight quien se aproxima a una esquina para observar el helicóptero. Un plano subjetivo devuelve la atención al interior del *black hawk*.



De nuevo se presenta a Eversmann dando la orden de descender a sus soldados, pero este bloque, más narrativo que descriptivo, no sólo muestra el descenso de los soldados, sino que se particulariza en el de Grimes. Un compañero bromea con que no será capaz de hacerlo y en un plano frontal éste decide tirarse. Los planos de su descenso mantienen una mayor duración. Se puede suponer que el espectador, por basarse esta película en hechos reales, conoce que la misión falló por un accidente que ocurrió durante el descenso de uno de los soldados. Al ser Grimes “novato”, la mayor duración del penúltimo plano alimenta la expectación del público quien puede pensar que Grimes fue el hombre que cayó desde el *black hawk*. Un plano final cenital muestra su correcto descenso.

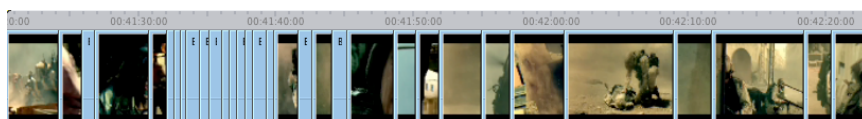


Se devuelve la atención a la posición de McKnight. Un vehículo de la milicia se aproxima al *humvee* disparándoles. Pilla y Struecker lo ven. Pilla avisa a su coronel de que les disparan. McKnight se gira lentamente y en PP (con un tratamiento fotográfico diferente -más anaranjado-) le dice “pues dispárale tú”. Pilla dispara (con el mismo tratamiento fotográfico) y se pasa a los efectos de su acción (la milicia se va). El ritmo, que era bastante rápido y que seguía una duración emocional de los planos (irregular, se adaptaba a la acción del contenido), se relaja al presentarse de forma documental (y con sonido de la radio) el fin de esta fase de la operación y el alejamiento de algunos helicópteros.

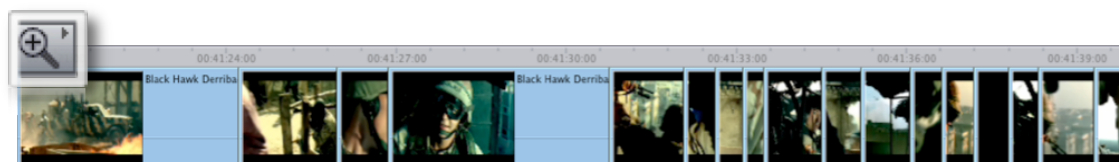
El hecho de que se modifique el tono fotográfico de dos planos de la secuencia permite destacar la idea que ya se mencionó en la secuencia 18 “no disparéis a no ser que os disparen”. Es significativo que se haga alusión a esto en un fragmento de McKnight, ya que él se mostró profesional durante la reunión pero criticó la poca adecuación de la misión a la realidad del combate. Es un personaje que cumple con su cometido aunque no esté de acuerdo con su diseño. La norma que se menciona no parece agradarle. Al encontrarse en una labor humanitaria se encuentran con la contradicción de únicamente poder defenderse en un lugar claramente hostil y en situación de guerra.

## Sec. 37. Caída de Blackburn del helicóptero

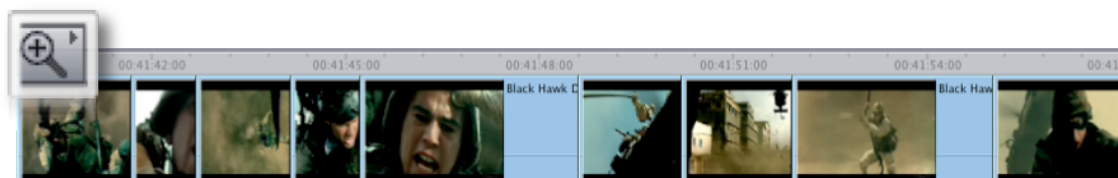
0:40:56 - 0:42:23



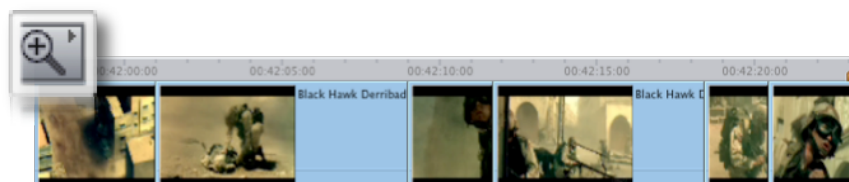
En esta secuencia se presenta cómo un lanzagranadas de la milicia desestabiliza el helicóptero de los *rangers* justo en el momento en que Blackburn se disponía a descender en *rappel*. Eversmann, impresionado por lo sucedido, desciende rápidamente y llama a un médico. A nivel estructural se aprecia que el momento de la caída es el que recibe protagonismo en el fragmento. Inicialmente el ritmo aumenta bruscamente hacia el detonante de la caída ( el lanzamiento del proyectil) y a partir de este momento la duración de los planos realiza una progresión en aumento señalando la angustia de Eversmann (el tiempo se suspende hasta que puede llegar hasta el herido y ver el alcance de sus lesiones, o si ha muerto). Debido a la importancia de esta secuencia se presentarán las ilustraciones del esquema rítmico de la misma en mayor escala.



La música desaparece en esta secuencia (ya que éste momento no se adecua al correcto desarrollo de la misión como sí ocurría antes). Se presenta de forma alterna lo que sucede entre un grupo de la milicia y el helicóptero de Eversmann. La acción comienza presentando de forma documental cómo los milicianos detienen un vehículo y suben a una azotea (el tiempo está comprimido). Un PP de Eversmann presenta cómo le ordena robóticamente a Blackburn que descienda. El plano de Blackburn es de gran duración (permitiendo que se aprecie su inseguridad) y panea a Eversmann (observándose su paciencia -sabe que es difícil para el "novato"-). Se corta a un plano de la silueta de Blackburn conforme se prepara para descender al borde del helicóptero. Un efecto de sonido expresivo de ballena apoya el momento anticipándose el miedo del personaje o el desastre que está a punto de ocurrir. Justo cuando va a saltar se pasa a un PP de Eversmann que mira en la otra dirección. La brevedad del plano anticipa que ha visto algo importante. Un brevísimo plano subjetivo del lanzamiento de la granada hacia cámara y un PP frontal de Eversmann señalan el riesgo inminente. Se inserta un plano de los pilotos que dirigen sus miradas a la azotea y mediante dos planos se aprecia el trayecto del proyectil hacia el helicóptero. El cambio de perspectiva entre los dos planos (de frente y a la espalda del miliciano) permiten que se magnifique el momento repitiendo fotogramas del trayecto del disparo. Un PP borroso y tremendamente inestable de Eversmann indica que la maniobra del piloto para esquivarla ha tenido éxito, pero bruscamente se presenta la caída de Blackburn en dos cortes muy breves y con un gran cambio de perspectiva (desde dentro y desde fuera del helicóptero). Se inserta un plano del piloto (que se siente responsable de la caída) y se muestra a Eversmann desde dentro y desde fuera del helicóptero asomándose. Un PP frontal y completamente contrapicado insiste en el horror de Eversmann. Las reacciones del piloto y Eversmann dilatan el tiempo ya que a continuación se apreciará que Blackburn no ha caído aún (si se presentara el tiempo según un desarrollo realista Blackburn ya estaría en el suelo).

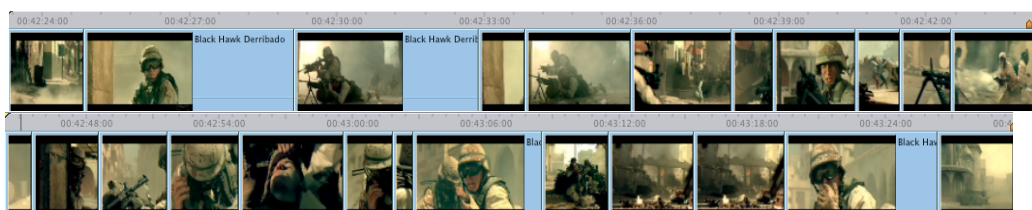


La narración dramática pero objetiva del anterior fragmento es sustituida por la focalización de Eversmann. Desde su PDV se aprecia la caída completa de Blackburn. Un efecto expresivo subraya cómo le engulle el polvo levantado por el helicóptero. Los planos de la caída y el PPP de Eversmann están ralentizados enfatizándose la importancia del momento para Eversmann y su sensación de horror. Cuando el cuerpo parece que toca tierra se introduce una melodía triste cantada por mujer (asociándose este sonido a la posible muerte del personaje). Se inserta un plano de Busch mirando hacia abajo (ya a velocidad normal) y de nuevo el plano de reacción de Eversmann, quien rápidamente decide que bajará a por su compañero. Mediante tres planos documentales de gran duración (los papeles del suelo vuelan hacia la óptica de la cámara) se aprecia su destreza en el descenso, pero se mantiene la sensación de angustioso progreso del tiempo por la larga duración del plano. Un plano contrapicado de Eversmann oculta a Blackburn creando expectación y ansiedad por el desconocimiento del efecto de la caída. Se comunica por radio el accidente.



Un PG desde el helicóptero presenta su marcha. Un plano tomado en *travelling* circular deja ver a Eversmann decidiendo qué puede hacer (el espectador se alinea con sus emociones gracias al movimiento de cámara y la extremada duración del plano que mantiene su expectación). Un corte a un PMC de Eversmann contrapicado señala su toma de decisión (llama a un médico). Éste se dirige hacia allí (vuelve a aparecer la melodía triste asociada al accidente de Blackburn) y pregunta a Eversmann dónde le han dado. Eversmann le dice que ha caído, la reacción de sorpresa del médico se muestra con un plano de larga duración.

### Sec. 38. Comienza un fuerte tiroteo durante el traslado en camilla de Blackburn. No pueden comunicar por radio



0:42:23 - 0:44:06

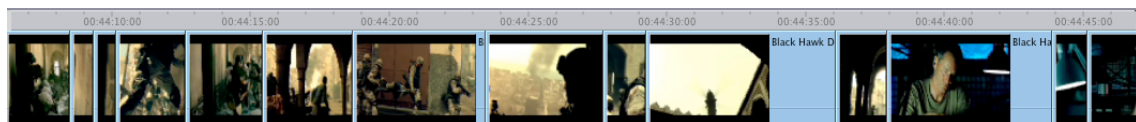
Pese a la continuidad musical, la larga duración del plano final de la secuencia 37 y el cambio de localización marcan el cambio de escena (aunque la elipsis no es definida ni llamativa). La milicia se aproxima al PDV. Un PC presenta a Grimes como focalizador del anterior plano. La duración de este plano y el siguiente permiten que se destaque la importancia del diálogo que mantiene Grimes con Waddell (“¿Por que no disparas?” “porque aún no nos han disparado”). Este tema recurrente en el film se vuelve a subrayar mediante un efecto sonoro expresivo. El tiroteo se presenta de forma impresionista. Se yuxtaponen planos similares a los de los videojuegos de guerra (en primera persona se ve el disparo con el arma en primer término) y numerosos insertos de los soldados disparando y su PDV subjetivo del tiro. Conforme comienza el tiroteo una línea de bajo eléctrico, repetitiva y tensa, destaca la adrenalina del

momento, abandonándose el PDV de Grimes por un PDV colectivo, el del conjunto de soldados. De forma alterna se pasa a la situación de Eversmann (próxima a la de Grimes puesto que se escucha el tiroteo). En PC llama a Gallantine, quien porta la radio hasta su comandante. Tratan de comunicarse con el capitán Steele para solicitar la evacuación sanitaria de Blackburn (la tensión del momento se percibe por la inestabilidad de la cámara y el tamaño de sus planos -claustrofóbicos-). Un largo inserto del rostro inerte de Blackburn tomado en un suave movimiento mantiene la intriga por la situación vital del soldado (se vuelve a escuchar la melodía triste asociada a su accidente). En plano corto y frontal se aprecia el nerviosismo de Eversmann por lograr la comunicación. En PG se pasa a la situación de Steele quien en PG atiende a su radio (el tamaño y la estabilidad de sus planos permite apreciar que su posición es más relajada). El sonido de la radio de Steele no permite entender lo que le comunica Eversmann “¡Hombre herido!”. Eversmann deja la radio y mira al final de la calle (se muestra su PDV).



La sorpresa de Garrison y Cribbs al escuchar la voz de Eversmann devuelve la narración al cuartel para acto seguido retornar a la situación del sargento, quien ordena preparar una camilla para el traslado de Blackburn al lugar de recogida de los *humvees*. Los planos de la acción presentan continuidad y una duración parecida. Los saltos de eje y la línea de bajo eléctrico favorecen la tensión. De nuevo, para presentar la profesionalidad de los rangers se muestra la ejecución del protocolo mediante la narración documental, con saltos de eje y duración regular. Así como por un ritmo regular donde algunos cortes se sincronizan a la música. Se particulariza en Eversmann y Grimes destacando su estado durante el rescate (firmeza de Eversmann frente a inseguridad de Grimes).

### Sec. 39. Los *deltas* solicitan que se pase a la siguiente fase de la operación (recogida de prisioneros). Mientras, los *rangers* trasladan a Blackburn

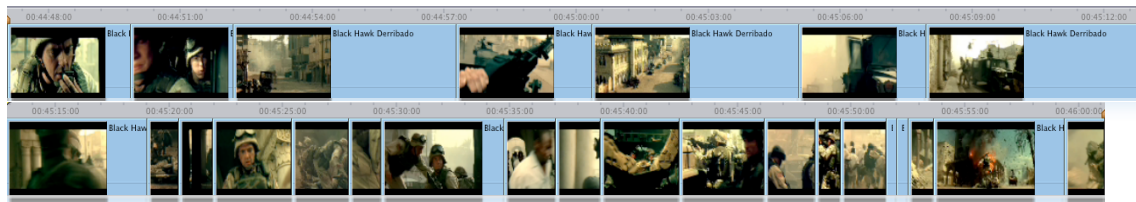


0:44:06 - 0:44:47

Se presenta la situación controlada de los *deltas*. Se repiten algunas de las posiciones de cámara ya empleadas en la secuencia 36 para ubicar la acción y que se aprecie que la situación ya está bajo control de los deltas (los planos son fijos o presentan movimientos fluidos no inestables como entonces). Se particulariza en Hoot y Sanderson como responsables de la correcta ejecución de la operación. Paralelamente se muestra el trayecto de los *rangers* transportando a Blackburn en camilla. El riesgo de su acción se aprecia en el contraste que supone que sus planos se presenten mediante cámara en mano y con el horizonte desequilibrado. Un plano tomado desde el helicóptero señala que éste ya está sobre la posición de los *deltas*. Hoot comunica por radio con Harrell solicitando el apoyo de los *humvees*. Garrison (en un PC frontal a cámara) suspira aliviado porque ya casi se ha finalizado la misión. Su calma y la duración mayor de los planos de esta secuencia permiten comprender que la situación parece haberse controlado tras el accidente de Blackburn. Aún así la música constante de bajo eléctrico contradice que la tensión se relaje.



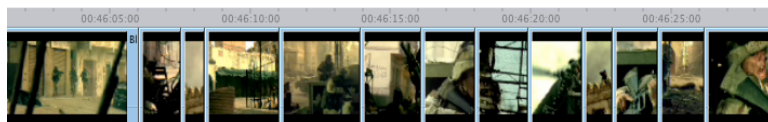
Sec. 40. McKnight llega al lugar de recogida, ve el cuerpo de Blackburn. Los *deltas* cargan a los prisioneros y el cuerpo del “novato”. Grimes vive su primera explosión



0:44:47 - 0:46:01

Un plano frontal de McKnight muestra cómo recibe la orden de poner los *humvees* en movimiento. Su desplazamiento hasta el lugar de recogida se resume mediante PGs y un plano subjetivo de disparos con referencia del arma (videojuego). La duración de los planos es regular comprendiéndose que no existe un peligro real para el avance de los vehículos. Una vez en la localización, la narración sigue al personaje de McKnight. Se introduce brevemente su PDV del cuerpo de Blackburn en la camilla esperando a ser transportado. En el momento en el que McKnight pregunta qué le ha pasado vuelve a escucharse la melodía asociada a su accidente (la vida que se escapa). Ordena que lo suban a un vehículo. Se insertan planos de Hoot y Sanderson trasladando prisioneros. Cruzan en primer término un plano tomado con teleobjetivo de McKnight (a quien se aprecia afectado por la baja de Blackburn). Suben a Blackburn al vehículo con los pies en primer término (“con los pies por delante”, sugiere que morirá). Se pasa a la situación de Grimes. Éste parte para reunirse con sus compañeros en PA frontal y tomado con cámara en mano (la cámara corre al mismo tiempo que él) anticipándose el peligro que está por llegar. Dos brevísimos insertos de un proyectil lanzado contra Grimes llevan a una explosión. A su paso, un *zoom in* magnifica la detonación. Un PG de la explosión tomado desde el suelo provoca un salto atrás y se repiten fotogramas de la explosión con el fin de resultar espectacular (además se ralentiza la imagen). Un PM de Grimes tomado con *zoom in* recoge su reacción y presenta que la detonación no le ha provocado daños.

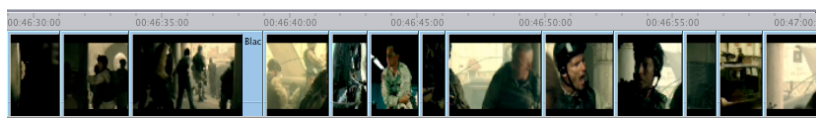
Sec. 41. Los rangers tratan de detener un tiroteo. Un helicóptero cubre su posición y los casquillos calientes caen sobre Eversmann



0:46:01 - 0:46:28

Dos PG tomados con teleobjetivo y con elementos en primer término (observación documental) presenta a los *rangers* y a Eversmann cubriéndose de un tiroteo. Un soldado apunta con su arma y se presenta su PDV de los milicianos que les disparan desde una azotea. Tras algunos insertos de soldados disparando, la narración particulariza en Eversmann, quien en PC frontal toma aliento para superar su inestabilidad emocional tras lo vivido. Escucha un helicóptero sobre él y mediante su plano subjetivo se puede ver al helicóptero pasarle por encima. Un PG realiza un *zoom in* sobre el soldado que dispara con una ametralladora a la milicia desde el helicóptero. Un inserto presenta a los milicianos siendo abatidos por las balas. Un PC frontal de Eversmann muestra cómo caen sobre él los casquillos de las balas. Un salto atrás continúa la acción en PG ralentizado. El cambio de velocidad de paso y el hecho de que los casquillos también caigan sobre la cámara permiten que se considere el hecho como algo simbólico (el efecto de la guerra sobre los hombres, es un “bautismo de fuego”). Un salto de eje muestra a Eversmann en PC quitándose los casquillos.

#### Sec. 42. McKnight solicita evacuación sanitaria para Blackburn. Hoot protegerá los humvees de vuelta al campamento base

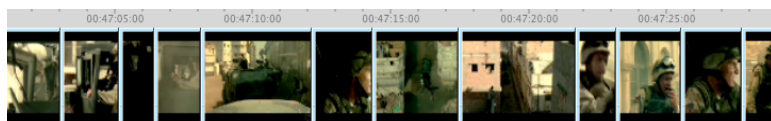


0:46:28 - 0:47:00

Mientras aún suena la línea de bajo que comenzó en la secuencia 38, se recupera la situación de McKnight, Hoot y Sanderson de la secuencia 40. Un plano de dos niñas observando el trasiego de los soldados devuelve la atención a Sanderson quien sigue extrayendo prisioneros. El paso de estos por delante de McKnight permite que se aprecie cómo solicita por radio una evacuación sanitaria para un herido grave. Un salto adelante a PMC subraya la intensidad de la urgencia, “tiene mala pinta” dice. Un corte lleva a Harrell autorizando la evacuación desde el helicóptero. Se inserta la reacción de Garrison en el cuartel. Comienza un diálogo dinámico (por los prisioneros que cruzan en primer término de la imagen) entre McKnight, Sanderson y Hoot. Éste irá como apoyo de los *humvees* hacia el campamento. La secuencia finaliza con un PP de McKnight liberando tensión y el comienzo de una percusión de tipo marcial que introducirá el siguiente fragmento.

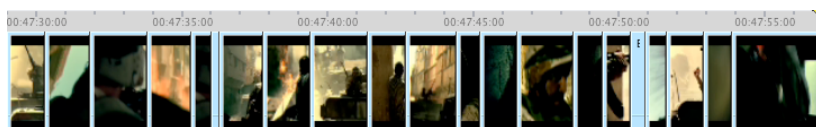
#### Sec. 43. Los humvees tratan de salir de Mogadiscio. Pilla muere. Hoot contiene el tiroteo.

0:47:00 - 0:48:48



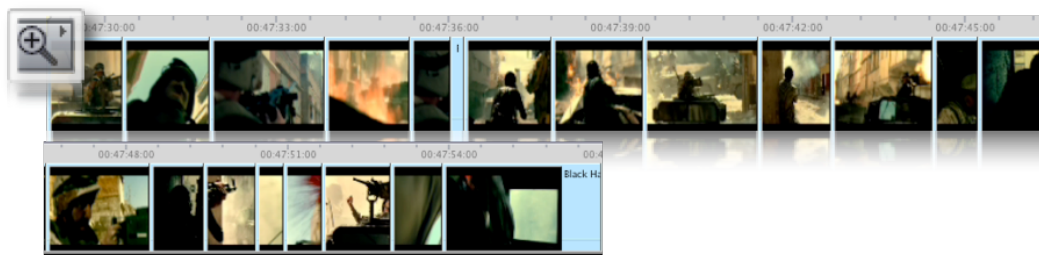
Tres cortes rítmicos introducen la partida de los vehículos (el cierre de la puerta de Hoot, el de la puerta de Struecker y la puerta trasera del vehículo). Se realiza un *travelling out* documental de cara de Blackburn en el vehículo al cierre de la puerta trasera frente a cámara antes del cierre de su puerta. Es el motivo de la urgencia de los *humvees*. Los coches inician su difícil camino para salir de Mogadiscio. Se anticipa que el camino no será fácil por el cambio en la música<sup>14</sup>. La percusión de tipo militar da paso a una melodía épica interpretada por metales y campanas. Se presta especial atención a Struecker quien conduce concentrado. La narración muestra un plano del arma de un francotirador atacándoles. Un PM de Pilla lo muestra devolviendo el ataque. El sonido de los disparos alerta a McKnight, quien pregunta por radio a Struecker si va todo bien. Struecker le dice que no puede hablar ahora.

En este punto el cambio de planteamiento de montaje (de narrativo a expresivo) y la aceleración del ritmo delimitan el siguiente fragmento<sup>15</sup>.

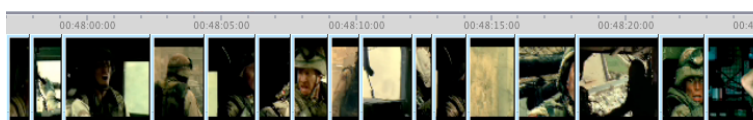


<sup>14</sup> “No man behind”

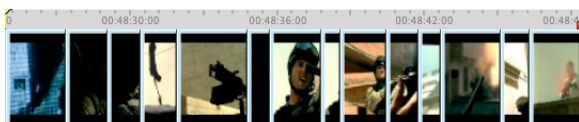
<sup>15</sup> Debido a la aceleración del ritmo se procede a mostrar la estructura del fragmento completo y luego se mostrará con una escala mayor para identificarse mejor los planos analizados.



Un PG presenta a Pilla con la ametralladora en el techo del *humvee*. Un gran contrapicado magnifica su figura en PC. Un plano semisubjetivo del mismo personaje permite que se combine en este fragmento su focalización y la narración documental de los sucesos. Se inserta un PG del convoy donde se aprecia cómo se lanza un proyectil hacia dos milicianos. Un brevísimo barrido sigue la granada y un corte presenta frontalmente el impacto de ésta sobre dos cuerpos que se desintegran frente a la óptica de la cámara. La duración de los planos enfatiza el momento, y el ritmo regular parece dar a entender que la situación, aunque complicada, está siendo controlada. Se insertan planos documentales de los disparos de los milicianos a su paso (la cámara se lleva a mano). De nuevo se presta atención a Struecker (que está haciendo un buen trabajo conduciendo entre las balas). La narración aporta suspense al brindarse mayor información sobre lo que va a acontecer que la que poseen los personajes (ya se hizo así con el lanzagranadas y el impacto que desestabilizó a Blackburn en la secuencia 37). Un PMC muestra la silueta de un miliciano cargando su arma. Se pasa a un PM muy inestable de Pilla manejando la ametralladora, un nuevo inserto del miliciano (muy estable) permite que anticipemos el ataque por sorpresa a Pilla. En tres brevísimos cortes se visualiza su asesinato. El tercero de los planos es frontal a Pilla y recoge la caída de éste contra la cámara y mancha la óptica de sangre. Un PGC ralentizado enfatiza el dramático momento que se cierra mediante un gran contrapicado de la mano cayendo a través de la trampilla dentro del vehículo y un PM de la caída vista desde dentro (también ralentizados). Un efecto de sonido expresivo como de viento indica que ése ha sido el último aliento del soldado. El ritmo de este fragmento se obtiene de la multitud de planos que emplea en breve tiempo, los cambios de posición del PDV documental y el suspense que aportan la música y los planos del PDV de los milicianos (el espectador conoce dónde están antes que los personajes). Tienen mucha importancia los sucesos que se presentan frontalmente a cámara (aportan espectacularidad).



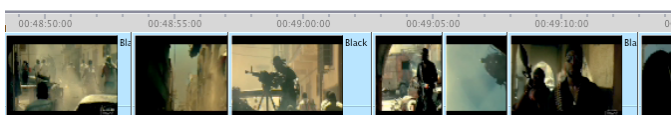
Las reacciones a la muerte de Pilla se suceden. Struecker mira hacia atrás en un breve plano, Hoot aguanta la mirada un poco más. El plano más largo es el de Thomas, que sostiene el cadáver y chilla que está herido (no quiere creer que esté muerto). La narración pasa a la posición de McKnight quien pregunta por radio que qué pasa. Struecker responde “el sargento Pilla”, McKnight pregunta “¿Qué pasa?”, Struecker no contesta y Hoot se ve obligado a decir lo que resulta obvio: que está muerto. Se inserta un PPP del rostro inerte de Pilla al tiempo que suena una campana (tradicionalmente se ha relacionado su sonido con la muerte). La música épica sigue acompañando la sucesión de reacciones de McKnight (quien ha ordenado el traslado y se siente responsable), Steele (quien regañó a Pilla por imitarle la noche anterior) y Eversmann. Los cortes de sus reacciones coinciden con la percusión rítmica. La radio indica el nombre del fallecido y se aprecia cómo Garrison escucha triste la noticia en el cuartel de mando (en el mismo tamaño y con la misma perspectiva que los anteriores personajes). El homenaje al soldado fallecido se aprecia en la música heroica y en la cantidad de reacciones de los narrarios de la secuencia (los que reciben la información) para guiar las emociones del espectador.



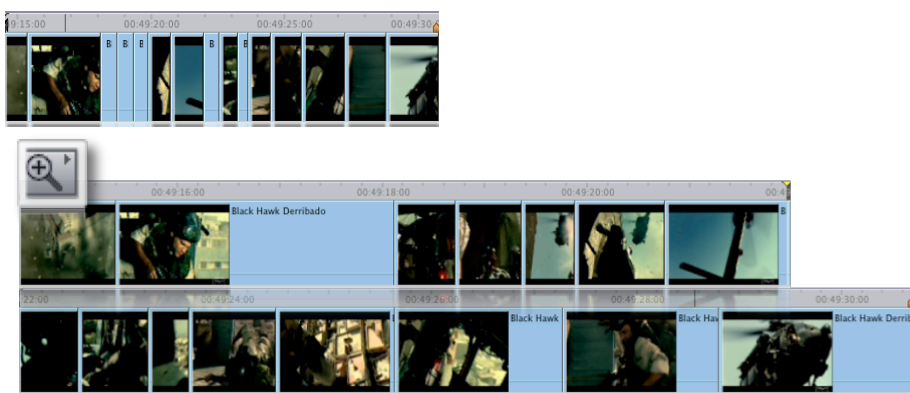
Finalmente, una variación de la música (mayor intensidad emocional) acompaña el fragmento en el que Hoot termina el trabajo iniciado por Pilla. Un plano del monitor sirve de transición entre fragmentos. La atención se centra en las acciones de Hoot mediante planos de muy diferentes perspectivas (de videojuego -francotirador en primera persona con referencia del arma-, un gran contrapicado que magnifica su hazaña, planos contrapicados y planos semisubjetivos o subjetivos del efecto de sus disparos). El hecho de que la narración se centre en recoger únicamente las acciones de Hoot y no mostrar de manera alterna lo que realizan los milicianos (como sí se hizo con Pilla) permite experimentar vicariamente las emociones de Hoot (venganza, homenaje) por simpatía con él. El ritmo es muy rápido ya que los cortes son breves e irregulares. Lo emocional dirige la duración de los planos. El sentimiento de venganza de Hoot se deduce de la repetición de posiciones de cámara ya empleadas para retratar a Pilla, los esquemas empleados traducen que Hoot tiene en mente al soldado fallecido. Lo mismo subraya la música.

#### Sec. 44. La milicia dispara y derriba el black hawk de Wolcott

0:48:48 - 0:50:40



El primer fragmento de esta secuencia supone un contraste con la anterior secuencia. La narración se centra en un grupo de milicianos en donde se puede identificar al líder de gafas y pañuelo en la cabeza de las secuencias 30-31. Los planos presentan una duración regular y larga y siguen su desplazamiento hacia una localización propicia para derribar el helicóptero. La música de la anterior secuencia es sustituida por la melodía árabe-rock de la milicia<sup>16</sup> indicándose el control de la situación por parte de ésta (sus intenciones son desconocidas para el ejército norteamericano). Un plano subjetivo del líder que mira el helicóptero propicia el suspense, ya que el espectador conoce sus intenciones antes que los soldados. Al líder (villano) se le sigue en PPs frontales con movimiento de cámara en mano en retroceso (es temible). El último plano presenta de forma semisubjetiva la visión limpia que tienen del helicóptero.



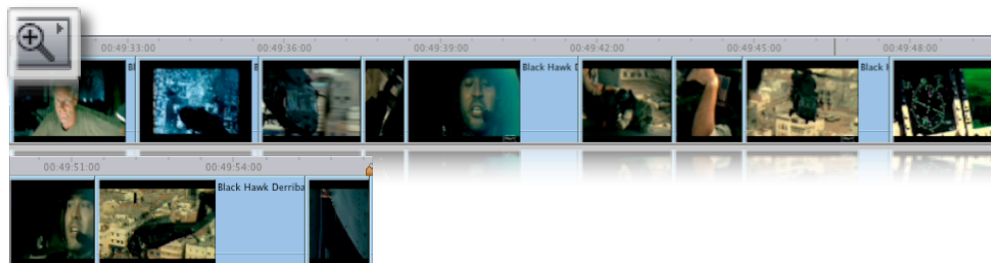
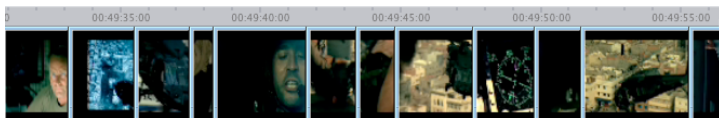
Un plano subjetivo desde el helicóptero y un largo plano de reacción de Busch comunicando

<sup>16</sup> "Hunger"



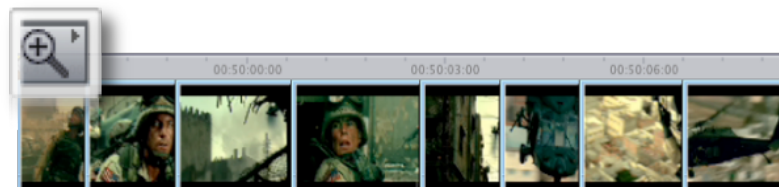
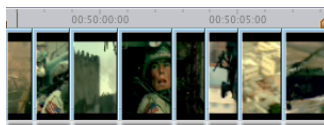
que hay un lanzagranadas apuntando permiten igualar el conocimiento del espectador al de los personajes produciendo cierto alivio, puesto que en la secuencia 37 en la que cayó Blackburn Wolcott fue capaz de esquivar el tiro. Un inserto del piloto mirando al lugar del lanzagranadas repite la estructura de aquélla. Sin embargo cuatro planos recogen el momento del disparo desde la perspectiva de la milicia (mantienen el control). Se trata de unos cortes que parten de uno muy breve y van creciendo en duración (pese a mantenerse mínimos). El primero de los cortes es un plano objetivo de situación de la milicia, se pasa a un plano semisubjetivo con el lanzagranadas en primer término disparando, un plano casi idéntico pero que se salta el eje repite el disparo y finalmente un PD de la cola del helicóptero señala el acierto del tiro terminándose en un negro diegético. El ritmo ha aumentado vertiginosamente y el número de cortes de una acción tan breve como un disparo magnifican la importancia del hecho y el estallido de la tensión del espectador.

Seguidamente, un montaje expresivo de lo que sucede en el helicóptero presenta planos tremendamente inestables, de pequeño tamaño y con algunos barridos como transiciones. Comienza por un PP de Wolcott recibiendo el impacto, un PMC de Busch que pierde el equilibrio, un subjetivo de éste señalado por un barrido, un PGC de su caída hacia el abismo, un PD visto desde fuera de sus manos agarrándose a la estructura del helicóptero (donde se “siente” el vacío sobre el que se suspende), un PP de Wolcott indicando que le agarren (completamente torcido), un PMC de unas manos que ayudan a Busch a subir de nuevo al helicóptero, para finalmente terminar en un PGC del helicóptero visto desde tierra tomado con teleobjetivo (documental). Este fragmento tremendamente dramático se caracteriza por la importancia que en él adquiere el sonido hiperrealista del helicóptero (alarma, motor...) que radicalmente corta la música de la milicia. La tensión es absoluta y la empatía con los soldados máxima gracias a su montaje emocional.

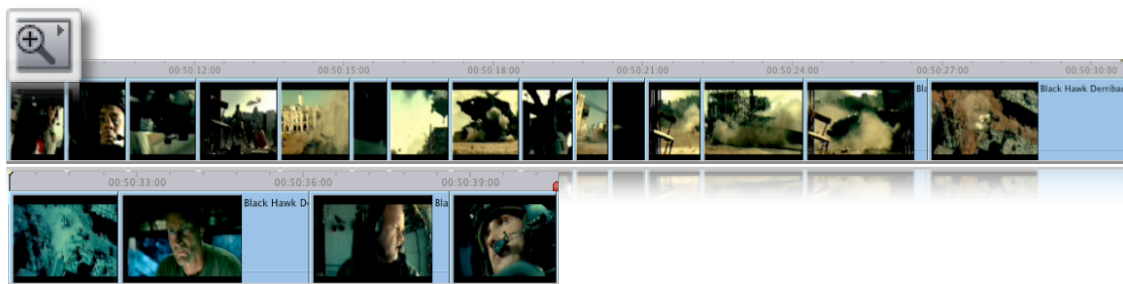


Un redoble de caja acompaña el gesto preocupado de Garrison (que actúa como narratorio debido a que es quien observa la acción mediante los monitores -como el público-). Un *travelling in* hacia su rostro y el audio de la radio que explica “el 6-1 está cayendo, le han dado, le han dado” hacen que aumente la expectación. Un plano del monitor en donde se aprecia la caída del helicóptero y se escucha el mismo texto de la radio la mantienen. De pronto, un efecto de sonido expresivo (como un rugido fantasmagórico) justifica el brusco corte a un PGC frontal del helicóptero girando descontrolado. Un PMC desequilibrado, inestable y muy breve devuelve la narración al interior del helicóptero. Un PPP frontal de Wolcott mientras da órdenes y dos planos de Busch consiguiendo estabilizarse dentro del helicóptero permiten aún cierta esperanza por la salvación de los tripulantes gracias a la pericia de Wolcott y la mayor duración de los planos (es una falsa esperanza). El PGC anteriormente visto del helicóptero girando vuelve a irrumpir acompañado de nuevo por el efecto de sonido expresivo. El redoble se mantiene desde el inicio de la secuencia garantizando el *increscendo* del ritmo pese a la mayor duración de los planos. Un largo PD del cuadro de mandos niega la esperanza en la recuperación del control (es demasiado largo, la estrategia de Wolcott no ha funcionado). Un PP del piloto contrapicado confirma el fracaso ya que recoge sus palabras “6-1 cayendo, 6-1 cayendo”. De nuevo el PGC del helicóptero girando no augura nada bueno. Un PD de su cola girando niega toda posibilidad de esperanza al finalizar en un negro diegético y apoyarse su

dramatismo mediante un efecto musical de cuerdas “chirriante”. El tiempo queda en suspenso.

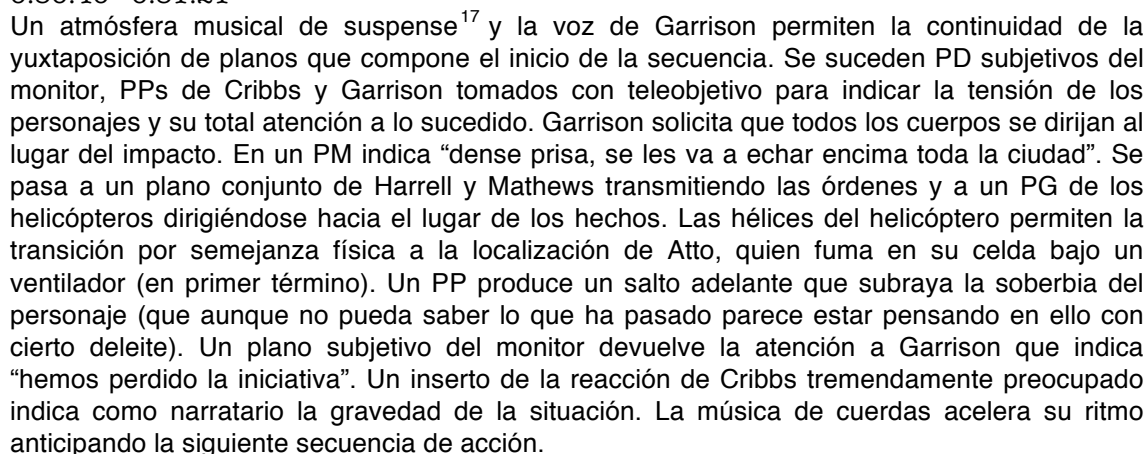


La banda sonora de cuerda y el sonido insistente de la radio “súper 6-1 cayendo, súper 6-1 cayendo) unifican la sucesión de reacciones y planos subjetivos de los personajes McKnight, Steele y Eversmann. No son demasiado largos en duración y son prácticamente frontales (de nuevo actúan como narratarios al observar la situación como el espectador -aterrados-). Este breve fragmento permite dilatar la solución de la secuencia manteniendo la expectación. La narración se devuelve al helicóptero mediante el PGC anteriormente empleado, un plano documental a bordo del helicóptero donde se aprecia a un tripulante suspendido sobre la ciudad (“se siente” el vértigo) y un PGL del helicóptero girando que finaliza el fragmento.



Este fragmento va alargando la duración de los planos hacia el momento más espectacular (la confirmación de la caída del helicóptero). Un PP de Wolcott desde el PDV de Busch indica hacia cámara “agarraos”, un inserto de Busch en PPP y frontal a cámara intensifica el drama del momento. Un PGC picado muestra el descontrol del helicóptero, un cambio de angulación y perspectiva permite verlo desde el lugar donde presumiblemente va a caer. Los civiles que se disponen a huir en primer término aportan dinamismo y tensión (la caída es inminente). El redoble continuaba sonando pero un efecto del impacto del helicóptero con mucha presencia se impone y lo anula. El efecto permite un corte a un impacto del helicóptero contra un edificio (frontal a cámara), un PP de Wolcott muestra su gesto de fastidio por el impacto (aún sigue intentándolo inútilmente). Dos planos que únicamente se diferencian en angulación presentan el impacto del helicóptero contra el suelo (el impacto se repite dos veces), un plano desde el interior del helicóptero demuestra la brutalidad del impacto para los tripulantes (por tercera vez y produciéndose un negro diegético que sugiere su muerte). Un PD de la cola cayendo frente a la cámara repite por cuarta vez el impacto, otro PD muestra cómo se desliza por la arena, un PG muestra la continuidad del movimiento ralentizado y desplazándose hacia la cámara y lanzando piedras contra ella- De nuevo se recurre a un PD de la cola del helicóptero cruzando el cuadro, se recupera el PG anterior (las aspas se aproximan a cámara peligrosamente) hasta que se detiene. Un PG cenital y fijo presenta la huida de los civiles y la polvareda que ha

Sec. 45. Garrison toma el mando y ordena que los helicópteros y el personal de tierra acudan a socorrer a los tripulantes del Súper 6-1 derribado: “hemos perdido la iniciativa”



The image displays a video editing interface with a timeline. The top row of clips includes a blue selection box over a clip labeled "Black Hawk Derribado". The bottom row shows a sequence of clips starting from 00:51:55:00 and ending at 00:52:25:00. The timeline is marked with timecode values.

En esta secuencia continúa el acompañamiento de cuerdas. Recupera la tensión tras la pausa dramática que ha supuesto la anterior secuencia protagonizada por Garrison. En ella el peso recae inicialmente en Steele (frontalidad y larga duración de planos) mientras explica por radio a Eversmann que será su escuadrón el que deba aproximarse al helicóptero siniestrado. Se insertan breves planos de escucha de Eversmann en PP. Seguidamente Eversmann en PMC se quita un alambre de espino del cuello (simbolismo: impotencia, estado de ánimo anterior) para iniciar el segundo bloque de la secuencia en el que dirigirá a sus hombres.

152

Se insertan planos de estos reaccionando a su llamada o comprendiendo la nueva misión (sirven para que el espectador identifique a quién le corresponde la tarea que explica Eversmann como ya se hizo en la secuencia 19 cuando se explicaba la misión original). El gran número de planos de Eversmann centra toda la atención en él y su discurso (en una ocasión ni siquiera se pasa por un plano de reacción, justificándose el corte por la cortinilla diegética del paso de un soldado). Mediante el paso de un PG del conjunto a un PMC lateral del sargento se perciben sus dos registros (muy profesional en las órdenes y muy humano en la respuesta que le da a Nelson de por qué deben quedarse en la retaguardia -“porque eres cumplidor”- ). Se inserta un PP de Steele observándolos de lejos, un plano semisubjetivo de su visión y se devuelve la atención a Nelson diciendo “como me jode ser cumplidor” conforme el resto del escuadrón se marcha al grito de “húa”.

#### Sec.47. El escuadrón de Eversmann repele un ataque de la milicia con la ayuda de los helicópteros



0:52:25 - 0:54:03

Una elipsis indefinida permite que se avance en la historia. Una nube de polvo atraviesa el cuadro actuando como una cortinilla diegética que señala el paso del tiempo (al estilo de los encadenados del cine producido durante el periodo clásico norteamericano). Una serie de planos generales presenta cómo el escuadrón de Eversmann se aproxima a un nutrido grupo de milicianos armados. Se suceden planos del grupo de Eversmann y de los milicianos. Son casi frontales pero no guardan el eje de miradas entre sí, así que se comprende que no están frente a frente. La radio actúa como narrador indicando que están avanzando en calles paralelas. Se identifica que quien indica esta cuestión es uno de los helicópteros ya que se presenta el plano cenital. El suspense se mantiene gracias a la música (guitarra eléctrica) y a que la duración de los planos es larga y el ritmo estable.

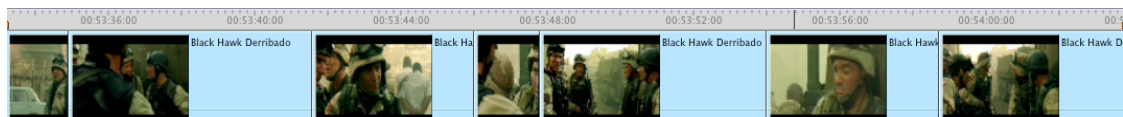
Por sorpresa, un corte presenta a un miliciano en PM apuntando una ametralladora. En continuidad se presenta la estrategia del grupo de Eversmann vista mediante tres PG. En el último de ellos se ve a los rangers en primer término y a la ametralladora cargando frente a ellos. Un salto de eje presenta al mismo miliciano disparando, desde su espalda se ve la potencia de la ametralladora y a dónde dispara. En PMC se aprecia a Eversmann recibiendo muy cerca los proyectiles del enemigo (ralentizado). Tres brevísimos planos y con muy diferentes perspectivas muestran una granada atravesando el cuadro hacia los norteamericanos. Uno de ellos, de tan sólo 7 fotogramas de duración, presenta el proyectil aproximándose a la óptica de la cámara. Cuatro cortes presentan la explosión (se repite tres veces la detonación) y todos ellos están ralentizados y presentan marcadas diferencias en perspectiva).

Eversmann arroja una granada de mano a cámara, la explosión provoca que tiemble el plano, en dos cortes se lanza otra granada de mano y se produce una nueva explosión similar a la anterior (en un sólo corte). Un *zoom in* de un plano cenital de un helicóptero invita a la esperanza, en un plano frontal se ve cómo disparan desde la nave (hacia cámara) y se aprecia como abaten al enemigo. Continúa el tiroteo y Eversmann y su escuadrón huyen. La música se

cierra antes de acabar la secuencia dando por terminado este conflicto concreto.

Esta secuencia presenta el montaje alterno en continuidad propio de un combate entre tres partes (Eversmann, milicianos y helicópteros) alejándose de las anteriores secuencias de combate en las que se mostraba de forma alterna lo que ocurría en diferentes escenas o localizaciones de un combate de mayor envergadura y más participantes. Su objetivo es la espectacularidad (ralentizados y múltiples cortes para presentar las explosiones, temblor de cámara para las explosiones) y la empatía con Eversmann (a quien se presenta siempre frontalmente). La frontalidad es clave durante el tiroteo para percibir la intensidad del combate en tierra (de ahí que se dispare a cámara en muchas ocasiones). Los saltos de eje y los cambios radicales de duración de los planos favorecen el ritmo, la creación de suspense y la sorpresa.

#### Sec. 48. Steele, McKnight, Sanderson y Wex acuerdan la estrategia que tomarán para asegurar la zona de impacto y evacuar a los heridos y detenidos



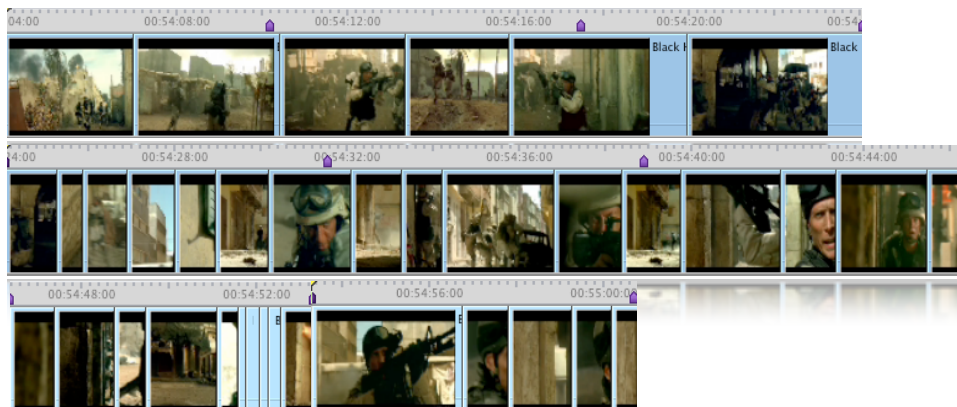
0:53:33 - 0:54:03

Este diálogo presenta a Steele llegando al lugar donde Wex y Sanderson (*deltas*) están diseñando la estrategia a seguir (dado que aún hay hombres en el helicóptero derribado). La atención se centra en Steele, a quien se presenta en PP frontal mientras que cuando el resto expone sus argumentos se los aprecia en plano conjunto de los cuatro personajes. Esto subraya la distancia emocional de Steele y los *deltas*. Cuando estos ya habían decidido qué hacer, Steele redefine el plan molestando a los *deltas* (Sanderson y él irán a la zona de impacto y Wex asegurará los *humvees* de vuelta al campamento). El PP de la reacción de McKnight señala que no participa de estas rivalidades y permite que se perciba la tensión entre los demás personajes. El sarcasmo de Sanderson cierra la secuencia como muestra de su molestia con Steele al decir “sí, debemos trabajar juntos”. Ya se apreció este conflicto en la secuencia 13. En aquella Sanderson trató de ser cordial con Steele, en ésta recurre al sarcasmo.

Estas dos secuencias (47 y 48) montadas en continuidad y sin presentar un montaje alterno entre diferentes situaciones permiten cierto respiro al espectador (el tiroteo anterior resulta tenso, pero no tanto como secuencias anteriores) y este diálogo, aunque rápido y conciso permite descansar al público del combate continuado (aunque no por mucho tiempo). Lo interesante de estas secuencias es que la música de acompañamiento las relaciona entre sí aunque el diálogo de la 48 haga avanzar la acción suponiendo un punto de giro para la misión (irán a asegurar el helicóptero, cosa que no estaba prevista). En este caso se produce el “adelantamiento” de una secuencia que normalmente habría sido separada claramente de la anterior. Este adelantamiento sigue alimentando la expectación del espectador que mantiene un ritmo frenético desde el comienzo de la misión.



Sec. 49. Steele y Sanderson dirigen a su batallón a la zona de impacto, tiroteo. Grimes vive otra explosión, Sanderson le orienta



0:54:03 - 0:55:01

En esta secuencia Sanderson y Steele se enfrentarán conjuntamente al tiroteo de la milicia (en continuidad con la secuencia anterior). Grimes aprende una nueva lección (“no te pegues a los muros”) al recibir el impacto de otra explosión. Sanderson, quien se ha ocupado de orientarle (a diferencia de los anteriores compañeros que siempre han bromeado con su inexperiencia), se preocupa por su estado.

En ella se presenta inicialmente la coordinación de los *deltas*. Las guitarras eléctricas presentan una melodía en un veloz compás de 4/4<sup>18</sup>. La frase musical se repite en fragmentos de cuatro compases. Resulta muy interesante que este fragmento organice la comprensión de la secuencia en función de esta subdivisión. Guarda cierta relación con el planteamiento métrico de Eisenstein: se sincronizan los cortes o los acontecimientos según los tiempos de un patrón rítmico (en este caso musical) para dirigir emocionalmente la atención del espectador. El público reconoce el patrón y adecua sus expectativas a él si reconoce cierta sincronía. Si se mantiene dicha sincronía el espectador no ve alteradas sus estrategias de comprensión y no se acelera (aunque el veloz tiempo de la música en este caso provoca que parta de cierta excitación). Pero si el esquema rítmico se rompe, el espectador se sorprenderá y deberá acelerar su capacidad de comprensión, tensándolo.

En este caso el patrón musical permite apreciar en el primer tiempo dos largos planos del desplazamiento de los *rangers* (elípticos) que ocupan cada uno dos compases definiéndose un esquema métrico claro. El comienzo del siguiente grupo de dos compases se corresponde con la entrada de los personajes en cuadro (favoreciéndose la comprensión de la elipsis y la destreza coreográfica de los *deltas*). El siguiente grupo repite el mismo esquema, con la salvedad de que al final se particulariza en Grimes. Uno de los capitanes grita en *off* “¿Quién es el siguiente?”, y la narración hace coincidir un PM de Grimes con el último de los compases de este segunda frase de la banda sonora. Esto permite insinuar que “el siguiente” será Grimes, lo que el espectador desconoce es cuál es la insinuación del film. El corte de este plano y su desplazamiento hasta su posición definitiva serán en continuidad finalizándose los primeros dos fragmentos elípticos. El ritmo se ha ido acelerando progresivamente, pero en este caso no mediante la duración de los planos sino mediante el adelantamiento de nueva información (atención a Grimes antes de finalizar el esquema empleado en los primeros ocho compases) y el recurso a la continuidad. La tercera frase musical seguirá en continuidad el desplazamiento de Grimes.

El inicio de la cuarta frase musical sorprende al espectador, quien ante la larga duración del último plano de la anterior sección se había relajado. Comienza un tiroteo en sincronía con la nueva frase musical. La sección contiene siete planos del enfrentamiento acelerándose mucho el ritmo y abandonándose la sincronía con la frase musical.

La siguiente frase se inicia sobre un PP frontal de Steele y muestra cómo repele el ataque en

---

<sup>18</sup> “Tribal war”

cinco planos de duración mayor que los del inicio del tiroteo (permite al espectador confiar en su capacidad para resolverlo ya que su intensidad ha decrecido).

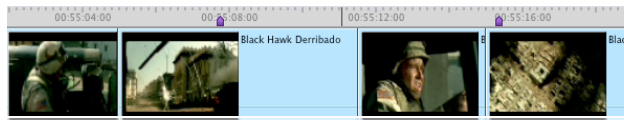
Los siguientes cuatro compases particularizan en Sanderson, quien advierte a Grimes que no se acerque a los muros. El tiroteo se ha relajado (puede permitirse atender a otra cuestión y los planos son largos y de diálogo). Pero en este momento, en el último compás de este fragmento, se aprecia como un miliciano apunta a cámara y dispara (de nuevo se adelanta información y se sorprende al espectador).

La penúltima frase musical tendrá un ritmo rapidísimo (incluye diez cortes) y la atención del espectador se centra en Grimes. Uno de los tiros del miliciano impacta a unos centímetros del rostro del soldado coincidiendo con la irrupción de esta frase musical. Grimes no resulta dañado, pero de pronto, en los últimos dos compases aparece por sorpresa una granada que se dirige hacia él. En cinco cortes, siendo el primero de ellos de larga duración, se presenta la explosión repitiéndose ésta varias veces.

La última frase vuelve al plano frontal de Sanderson, quien preocupado por la explosión pregunta a Grimes por su estado. El temblor de la cámara parece debido al impacto de la explosión. A Grimes no le ha pasado nada y está más motivado que nunca (ya que por fin alguien le ayuda -Sanderson-). El humor de su aparición (cubierto por hollín y algo atontado) relaja la tensión de la secuencia.

El ritmo métrico de la secuencia ha favorecido la comprensión y la excitación del espectador.

#### Sec. 50. McKnight comienza el traslado del convoy al campamento



0:55:01 - 0:55:18

La música de la anterior secuencia cabalga sobre ésta transmitiéndole tensión (que ya empezaba a relajarse). En este caso la sincronía musical desaparece. McKnight se mete en el *humvee* y ordena comenzar el desplazamiento. Éste se aprecia desde el PDV subjetivo (desde dentro del coche) que se identifica con el del conductor (mucho más aterrado que McKnight quien discute con Harrell cotidianamente). La melodía anterior finaliza y un plano cenital de la ciudad muestra el desplazamiento de los *humvees* a modo de transición. El espectador puede relajarse momentáneamente.

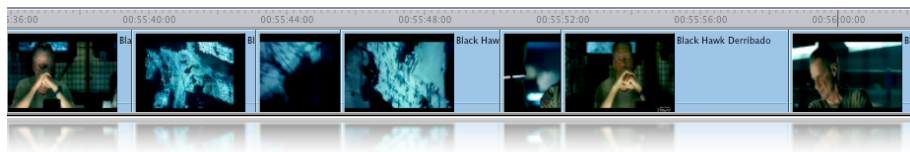
#### Sec. 51. Nelson ve los humvees alejarse y se da cuenta de que se han olvidado de recogerlos



0:55:18 - 0:55:35

La continuidad del desplazamiento de los *humvees* permite que la narración se traslade suavemente (aunque varíe la música) a la localización de Nelson y Twombly. Mientras mantienen un tiroteo en un largo PG Nelson trata de decirle a su compañero que el convoy se va. Un diálogo en plano- contraplano indica cómo Nelson se da cuenta de que se han olvidado de ellos y le quita importancia (confía en que los *rangers* “no dejan a nadie atrás”). El fragmento funciona como transición relajando la tensión. El diálogo “inútil” que mantienen (al no poderse escuchar el uno al otro pese a estar al lado) permite algo de humor.

Sec. 52. Garrison y Cribbs observan cómo numerosos civiles se aproximan a la zona de impacto. Garrison ordena que el cuarto pelotón se dirija inmediatamente hacia allí



0:55:35 - 0:56:02

El cambio en la música<sup>19</sup> (una atmósfera de tenso suspense) renueva la expectación. El lento fragmento presenta la preocupación de Garrison al ver en los monitores y escuchar por radio que muchísimos civiles se aproximan a la zona de impacto. El hecho de que la secuencia presente siempre a Garrison frontalmente y que se dediquen tres largos cortes a su PDV de lo que muestran los monitores contribuye a que el espectador empatice con el estado de preocupación del general (que siempre ha actuado de narratario). La importancia narrativa de que sea el cuarto pelotón (el de Eversmann) el que deba dirigirse a proteger el helicóptero se acentúa dedicando dos planos (cada uno de menor tamaño que el anterior) a la orden de Garrison. El cambio radical en la música y el notable descenso del ritmo permiten que el espectador recupere la preocupación por el helicóptero abatido y sea consciente de un “cambio de tema” en el film. Coincide con un nuevo mandato de Garrison.

Sec. 53. La milicia llega al helicóptero de Wolcott, éste ha muerto. Busch aguanta un tiroteo para proteger la zona de impacto



0:56:02 - 0:56:42

La música de la anterior secuencia (de preocupación) traslada la narración al helicóptero derribado. Allí se muestra el PP de los dos pilotos (muertos) y mediante dos PG se muestra cómo Busch trata de salir de la cabina. Una melodía árabe (similar al *leitmotiv* del cuerpo inerte de Blackburn) acompaña el inicio de la secuencia. La quietud, el silencio y la duración de los planos contrasta enormemente con el accidente donde se vio por última vez a los pilotos favoreciendo el dramatismo y homenajeando su sacrificio. Desde el PDV de Busch se aprecia cómo un miliciano dispara contra él (a cámara). La música varía<sup>20</sup> y adopta el tono tenso habitual. Los planos de Busch son largos inicialmente indicando su aturdimiento (a esto contribuye que no se incluya el plano del efecto de sus disparos). Una vez en acción durante el tiroteo, se recupera el montaje “PM Busch-efecto del disparo” habitual, señalándose que el personaje ha recuperado inmediatamente sus facultades.

Se inserta un PP de Garrison que observa preocupado la situación por los monitores (de nuevo actúa como narratario) y de golpe se pasa a un PM frontal de un miliciano disparando. El efecto de sus disparos en Busch se retrata con tres rápidos cortes que muestran su rodilla, su cuerpo cayendo en PG y, mediante un salto adelante, su rostro repitiendo la caída mediante un ralentizado. Aunque en los planos siguientes se conozca que Busch sobrevive, esta estructura recuerda al modo de morir heroicamente del ciclo de “venganza” de Vietnam (*Desaparecido*). Seguidamente un plano frontal muestra a los milicianos disparando una granada hacia cámara.

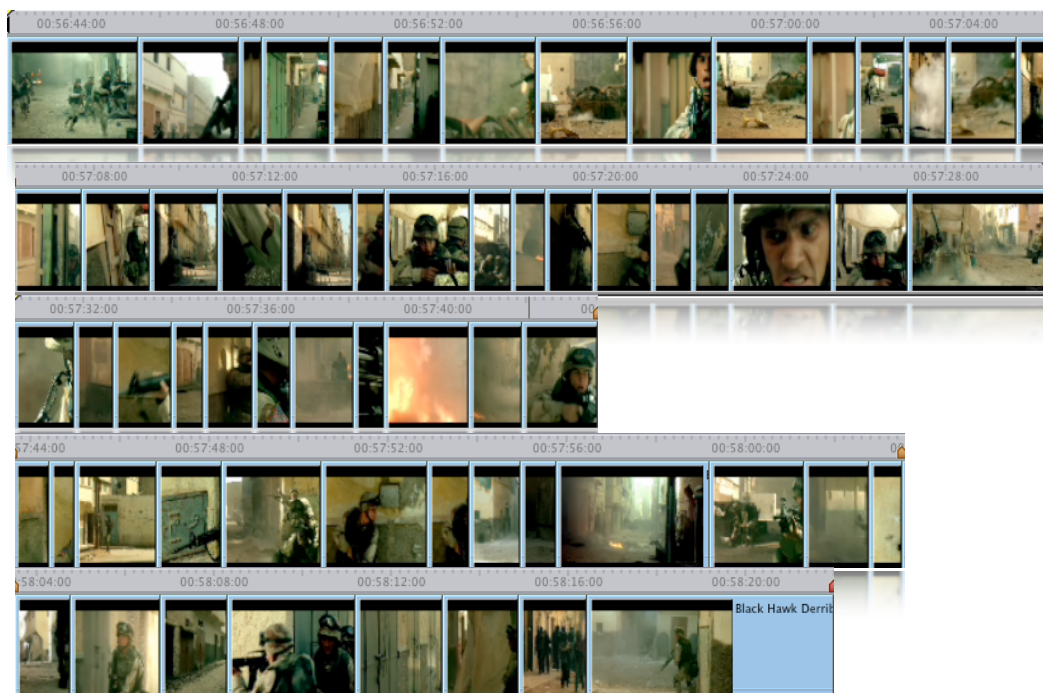
<sup>19</sup> “Hunger”

<sup>20</sup> “Tribal war”



Un salto atrás muestra el mismo disparo en PG (con referencia de Busch) que no impacta en el helicóptero. La secuencia termina en un PG que muestra cómo Busch aguanta la ofensiva él sólo. Una cascada de polvo debida a una explosión cubre la imagen haciendo de transición diegética. Los momentos en los que Busch está en peligro son los que justifican la aceleración del ritmo e inciden en la importancia de la misión del cuarto pelotón (hay que salvarle).

#### Sec. 54. En el trayecto, el cuarto pelotón se cruza con un gran número de milicianos, tiroteo de Eversmann



0:56:42 - 0:58:22

El acompañamiento musical desaparece, dándose paso a una secuencia de estilo marcadamente documental (focalizada por Eversmann en algunos fragmentos). Tras un plano de situación la narración se centra en Eversmann mediante dos PM que se saltan su eje de dirección. A partir de este punto el diseño del fragmento atiende a sus órdenes (PP frontal de Eversmann-plano subjetivo de lo que él ve). La milicia inicia un tiroteo que hiere a Gallantine en la mano.

Eversmann cambia de posición, y mediante un PDV documental la cámara se desplaza tras él. También se recurre a su plano frontal cuando dispara y se vuelve al PDV documental (con referencia de Eversmann para observar el efecto de sus certeros disparos). La narración aumenta el ritmo al insertarse planos de otras escenas de la misma situación (dos soldados aprecian que se acerca una ametralladora y cambian de posición, y otro cura la mano del soldado herido). Al mismo tiempo Eversmann trata de contener el tiroteo desde un callejón. Para cerrar el fragmento, un plano de tirador en primera persona (sin identificarse al tirador y con gran presencia del arma en primer término) consigue derribar a los milicianos del lanzallamas, pero estos accionan la máquina al caer (esto se aprecia con la máquina en primer término y mediante un plano ralentizado generándose mucha expectación y temor por los soldados norteamericanos). De nuevo el PDV de Eversmann devuelve la atención a su situación.

La narración vuelve a ser objetiva conforme los soldados comienzan su retirada relajándose un poco la tensión, pero al insertarse un PG frontal de la masa de milicianos que se aproxima e irrumpir el *leitmotiv* de la milicia<sup>21</sup>, el espectador vuelve a preocuparse por los soldados. Un *zoom in* y el temblor de la cámara presenta amenazante al enemigo. Los soldados huyen en el

<sup>21</sup> "Hunger"

último fragmento (a los que se sigue en continuidad y mediante planos largos). El espectador no se preocupa por ellos, sino por Yurek (que se ha quedado atrás) y está siendo rodeado por los milicianos. Se pasa en continuidad a la siguiente secuencia.

#### Sec. 55. Yurek se esconde en una escuela y consigue salir ileso del ataque de un niño y su padre

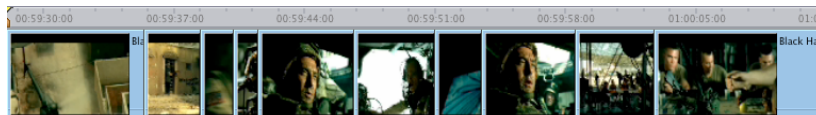


0:58:22 - 0:59:28

La continuidad del movimiento de Yurek permite una suave transición a esta secuencia. Un PDV muy bajo presenta diferentes planos de Yurek disparando desde el suelo. Se realizan barridos de la situación. Yurek mira prácticamente a cámara y se identifica a las personas que dirigían el PDV de la secuencia (una profesora que protege a sus alumnos). Se inserta un plano de los dos milicianos aproximándose a la localización. Un rápido PP de Yurek muestra cómo se aparta justo a tiempo de que el miliciano lo acribille a tiros a través de la puerta. La luz se filtra por los agujeros que las balas han dejado en ella. Yurek comprueba que la profesora y los niños están bien. El arma del miliciano se atasca, esto permite que Yurek pueda dirigirse a otra salida. El ritmo se ralentiza conforme se ha relajado la situación. Se aprecia la humanidad de Yurek que, por comprender el miedo de los niños, los saluda tiernamente con la mano. Un niño le devuelve el saludo. El PDV se sitúa a la espalda de Yurek para favorecer la identificación con él.

Tras una pequeña elipsis, un corte a negro diegético descubre el rostro de Yurek abriendo la otra salida. La cámara se salta el eje de dirección para mostrar cómo sale y subrayar su tensión (generándose expectación). Dos brevísimos cortes (un PD del pie de Yurek resbalando y un PM de un niño armado) sorprenden al espectador con un nuevo tiroteo. Un salto atrás muestra frontalmente y en PG quién recibe los disparos del niño que dispara hacia cámara: su padre (Yurek se ha resbalado evitando el tiro). El padre es acribillado (su espalda está en primer término). El niño se aproxima en PM y PG hacia él conforme Yurek se levanta. Desde el PDV del soldado se aprecia cómo el niño abraza el cuerpo de su padre mientras éste mira a Yurek suplicando que no los mate. Éste no lo hace y se aleja dejándolos allí. Matar a un niño va contra sus principios (aunque haya estado a punto de ser asesinado por él).

#### Sec. 56. McKnight discute con Harrell porque requiere una ruta mejor para salir de la ciudad y existen problemas de retardo en las comunicaciones. Sizemore escucha su discusión por radio desde el campamento base



0:59:28 - 1:00:11

Un plano cenital con *zooms* permite ver a los helicópteros por encima de la trayectoria de McKnight (quien aguanta un fuego enemigo intenso). Un PGC muestra el convoy cruzando el plano. Dos breves planos (del conductor y de la radio) y la música permiten que la narración se centre en la tensión que se vive dentro del humvee. Ahí McKnight, claramente enfadado, discute por radio con Harrell ya que le da las direcciones tarde. Se inserta la respuesta de Harrell vista desde el interior del helicóptero “hay un retardo en las comunicaciones”. Su plano es largo, y es seguido de un plano tomado desde el PDV de McKnight donde se aprecia el

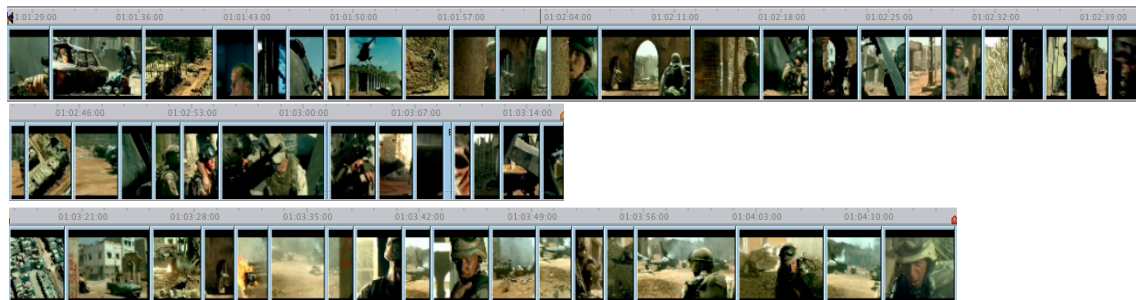
Sec. 57. El convoy de Struecker consigue llegar al campamento. Los soldados ven los cuerpos de Blackburn y Pilla.



Un cambio musical permite pasar a la localización de Garrison, quien en PP frontal pregunta el tiempo que le queda a Struecker para llegar a la base. Por radio, la voz que ha actuado como narrador en ocasiones, repite su función al indicarse sobre un plano cenital de los vehículos que llegarán de inmediato. Un lamento árabe de cuerdas y la yuxtaposición de los planos describen el estado emocional de sus ocupantes. Un PC de Struecker conduciendo serio, y el plano conjunto de Thomas con el cuerpo de Pilla aún sobre él recuerdan el motivo de su ánimo. Un PG muestra la entrada de los vehículos. La narración atiende a Hoot, quien continúa en su posición en la parte superior del vehículo. El plano recuerda a la entrada triunfal de algunas películas clásicas ambientadas en la antigua Roma, pero en este caso, el que vuelvan sanos y salvos a la base no produce alegría (ya que el dolor por la pérdida de Pilla es demasiado intenso). Un plano de grúa sigue el desplazamiento de los soldados de la base hacia los vehículos.

<sup>22</sup> “Leave no man behind”

Sec. 58. Un helicóptero lleva a cabo la evacuación de Busch. Eversmann coordina por radio la creación de un perímetro de seguridad. Pide “evasan” a Steele, se la deniegan por ser peligroso, han de esperar al convoy de McKnight



1:01:27 - 1:04:15

Un redoble de tambor *increscendo* acompaña un PC aberrado de Busch, quien resiste malherido la resistencia enemiga. Un largo PG muestra cómo los civiles arrastran los cuerpos sin vida de aquéllos que han sido abatidos por el soldado norteamericano. La yuxtaposición invita a pensar que es un héroe al haber aguantado tanto tiempo, malherido, protegiendo el helicóptero. Un plano subjetivo de la situación vista desde un helicóptero aproximándose identifica el redoble militar con la presencia del *black hawk*. Se inserta un plano de Garrison observando en sus monitores la acción. Por radio la voz que sirve como narradora indica que el helicóptero se dispone a evacuar a los heridos. Un plano muy contrapicado de Busch disparando y dos del helicóptero aterrizando cierran la primera parte del fragmento inicial.

Con el aterrizaje del helicóptero la música sufre una variación tornándose más misteriosa. Este cambio sucede al tiempo que Eversmann y sus hombres por fin llegan a la zona de impacto. La aproximación de éste y sus hombres se sigue en continuidad mediante los habituales planos documentales, subjetivos de Eversmann y PP frontales del protagonista. Los insertos de Busch permiten pequeñas elipsis en su desplazamiento. La duración de los planos de la sección dedicada a la llegada de Eversmann a la zona es larga y el ritmo estable. La situación es más o menos tranquila, y ya es habitual en el film recurrir a planos de duración similar en continuidad para reflejar la coreográfica disciplina y correcta ejecución de las maniobras de los soldados.

Eversmann pide que le cubran para ir a informarse de la situación de los tripulantes del helicóptero. De nuevo, su desplazamiento se narra mediante planos documentales, subjetivos, planos frontales de Eversmann e insertos del rescate de Busch, pero en este caso la duración es irregular y responde a las emociones de Eversmann siendo el plano más largo aquél en el que le informan de que los dos pilotos están muertos y que aún quedan dos heridos dentro. Los planos más breves son aquéllos en los que Eversmann mira dentro del helicóptero y ve a Elvis Wolcott muerto.

Un cambio en la música (percusión de timbales) acompaña la entrada de dos vehículos de la milicia que están a punto de atacar a Eversmann. Un plano ralentizado muestra al protagonista cruzando el cuadro al tiempo que un compañero vuela por los aires el vehículo que le amenazaba. Eversmann comienza una conversación por radio en PP documental (se encuentra demasiado cerca de cámara y está tiembla claramente). Coordina con otro batallón próximo que asegurarán juntos el perímetro. Eversmann llama a Steele a quien le solicita una “evasan” (evacuación sanitaria) para los heridos y fallecidos. Como ya es habitual el plano de Steele es estable mientras el de Eversmann es cada vez más cerrado e inquieto (debido al tiroteo que continúa a su alrededor). La “evasan” es demasiado peligrosa, de modo que deberán asegurar el perímetro (algo que ya había previsto Eversmann que está ganando experiencia y capacidad de liderazgo). El protagonista pregunta por los *humvees*, Steele le indica que están encontrando resistencia (plano frontal). Seguidamente se pasará a la secuencia dedicada a los *humvees*. En el paso de la secuencia 56 a la 57 ya se siguió el esquema “pregunta-respuesta” como transición.



Sec. 59. El convoy de McKnight encuentra mucha resistencia. Harrell no encuentra una ruta mejor. Mueren Wex y otro soldado. Se aproximan a la zona del impacto



1:04:15 - 1:06:44

Como adelantó Steele en la anterior secuencia, el convoy de McKnight encuentra mucha resistencia para llegar a la zona de impacto. Además la comunicación con Harrell es ineficaz para localizar el objetivo. La música anticipa que algo terrible va a suceder y un fondo de percusión africana subraya la inferioridad defensiva del convoy frente a los francotiradores que encuentran en su camino (el PDV desde las azoteas permite ver que son un blanco fácil). En el interior del vehículo se presenta a Wex defendiendo el convoy. Un PP muy próximo a McKnight y su PDV del camino permiten que se centre en él la atención. No consigue ver el helicóptero y se lo comunica muy enfadado a Harrell. Como es habitual, el plano de McKnight es el más largo de la secuencia (mostrando su profesionalidad) y el plano de Harrell y Mathews respondiendo cómodamente desde el helicóptero también lo es.

Una melodía tribal africana de percusión y tres planos desde el PDV de la milicia subrayan la cuestión de la superioridad del enemigo. Se reciben tiros en el interior del vehículo. La duración de los planos es breve hasta que la narración particulariza en Wex (mediante un salto adelante). Su plano es largo. Seguidamente, se muestra a un miliciano disparando un lanzagranadas en su dirección (se visualiza el proyectil saliendo del cañón desde su espalda). La explosión se repite en tres planos. El ritmo descende para presentar cómo Wex salta por los aires y espera gravemente herido en el suelo (en tres largos planos - el último de ellos enfatiza el dramatismo de su situación mediante un *zoom in*). Se yuxtaponen planos muy inestables del tiroteo y la percusión gana presencia.

Un soldado desciende del vehículo para asegurar la posición y subir a los heridos cumpliendo la orden de McKnight. Sus movimientos y disparos se recogen en planos muy contrapicados e inestables (responde a sus emociones) y se sitúa muy próximo a cámara. De pronto la imagen se congela, el sonido cesa y seguidamente se presenta su plano subjetivo: hay una mano cercenada en el suelo. Sobre el plano de la mano vuelve a nacer la música y en continuidad se aprecia en PD cómo el soldado guarda la mano en su bolsillo. Un compañero le hace reaccionar y continúa el tiroteo. La duración de los planos es mucho más larga en el momento dedicado a la mano que en el resto del fragmento y su crudeza se acentúa mediante recursos claramente expresivos. La música tribal africana adquiere en este fragmento mayor presencia indicándose la locura frenética del combate (caótico).

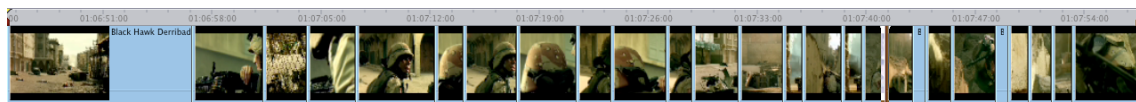
El fragmento más largo de la secuencia corresponde al hallazgo de McKnight de los restos de Wex. McKnight focaliza la sección. Un PM realiza una panorámica que acompaña su desplazamiento hacia Wex presentando que a éste la explosión le ha cercenado las piernas

(se descubre esto al mismo tiempo que McKnight, lo cual provoca una alineación inmediata con sus emociones -apoyadas por la irrupción de una melodía épica-). Otra panorámica en PC muestra como Wex alarga la mano para coger la de McKnight. Las últimas palabras de Wex se toman en plano semisubjetivo desde el PDV de McKnight: “dígame a mis hijas que estoy bien”. La entereza de Wex y su estado causan un gran impacto emocional en McKnight (quien reacciona en PP frontal) y pide en varios cortes un médico. Se retira el cuerpo de Wex (resulta *gore* al verse que le falta medio cuerpo). Un inserto de un miliciano disparando a cámara señala al enemigo como culpable de tal barbarie.

La música tribal renace para presentar un tiroteo entre un soldado norteamericano y los milicianos. Un PP de uno de ellos dispara a cámara en *zoom out*. El sonido se suspende cuando el tiro impacta en la espalda del soldado. Su caída se muestra en otro plano y la percusión tribal vuelve a comenzar con mayor presencia que nunca. La reacción del resto del batallón se aprecia en numerosos cortes, muy inestables y de pequeño tamaño. Un barrido presenta el rostro del soldado muerto: es el que le dijo a Grimes que quitara la protección de su chaleco.

Finalmente un largo plano presenta a Harrell y Mathews en el helicóptero escuchando a McKnight chillando que les saquen de ahí. La estabilidad del plano del *black hawk* de vigilancia contrasta con la inestabilidad y el número de cortes destinados a mostrar cómo los *humvees* salen de allí. Conforme los planos se alejan se vuelven más estables (finalizan en un plano tomado desde el helicóptero). El peligro desciende conforme se asciende: el verdadero combate tiene lugar en tierra, como denunciaba McKnight en la secuencia 19.

#### Sec. 60. Nelson y Twombly deciden acercarse a la zona de impacto. Tras un tiroteo Nelson se queda sordo



1:06:44 - 1:07:57

Esta secuencia permite una transición pseudohumorística. El silencio y algunos disparos lejanos caracterizan el plano inicial de situación. El combate se ha alejado de donde se ubican los dos soldados. En un diálogo de ritmo regular en PM con referencia, Nelson y Twombly confirman que los *humvees* se han olvidado de ellos. Tras considerar sus opciones deciden aproximarse a la zona de impacto. El ritmo se acelera ya que en su trayecto encuentran un nuevo tiroteo con la milicia. Debido a la proximidad de los disparos de Twombly, Nelson se queda sordo.

#### Sec. 61. Una nave de evacuación tiene dificultades para bajar a los médicos en rescate de los tripulantes del *black hawk* derribado



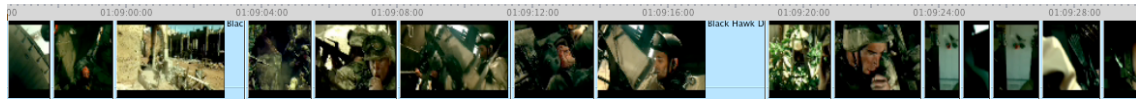
1:07:57 - 1:08:56

La entrada del *black hawk* se presenta mediante la introducción de la voz de la radio (narrador) que permite identificar en qué punto de la estrategia se halla la misión (evacuación sanitaria). La entrada del helicóptero se presenta mediante un montaje alterno entre PG cenitales de las maniobras del helicóptero, la posición y disparos desde el PDV de la milicia y los disparos de los *rangers* que están en tierra respondiendo a la resistencia. El ritmo es progresivamente más rápido hasta llegar al punto en el que un miliciano acierta en el helicóptero que sobrevuela la posición.

Un largo plano del piloto informando del daño introduce un fragmento más rápido en el que la

música va introduciendo instrumentos<sup>23</sup> (cuerdas, percusión) conforme la situación se dificulta. Se acelera el ritmo de los planos. Se mantiene el planteamiento de montaje alternativo entre los planos del piloto, de Mathews y su PDV cenital, el tripulante que maneja la ametralladora, los médicos descendiendo del helicóptero y el PDV de los milicianos disparando desde tierra. El ritmo se relaja una vez se ha abatido al miliciano que apuntaba con un lanzagranadas al helicóptero y los médicos tocan tierra. El helicóptero se va. La tensión de este último fragmento se enfatiza mediante frecuentes *zoom in* a los milicianos y *zoom out* del helicóptero. Las explosiones suceden frontalmente a cámara y los planos son mucho más inestables hasta que se tiene la situación controlada.

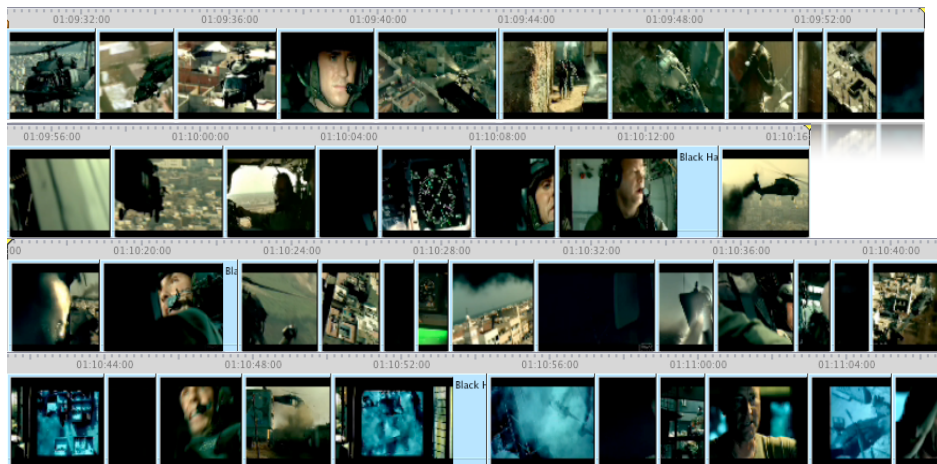
#### Sec. 62. Eversmann pide informe a los médicos. No pueden extraerlos. Se ordena al *black hawk* de Durant que asegure la zona desde el aire



1:08:56 - 1:09:29

La música de suspense introduce esta secuencia. En ella se presenta el diálogo por radio entre Eversmann, Wilkie (médico), Mathews y Durant alternándose entre todas sus posiciones. Los médicos determinan que no se puede extraer a los heridos (porque morirían) y que los estabilizarán dentro de la nave. Un *zoom in* a uno de los heridos y el desequilibrio compositivo de los planos del interior del helicóptero subrayan las consecuencias fatales del combate. Todos los participantes del diálogo se presentan en PC frontales. El ritmo de la secuencia es regular (informativo) y se acelera para introducir a Durant, anticipándose el nuevo combate del film de la próxima secuencia siguiéndose de nuevo el esquema “pregunta-respuesta”.

#### Sec. 63. La milicia derriba el helicóptero de Durant



1:09:29 - 1:11:06

Un cambio musical (acción)<sup>24</sup> acompaña los planos del desplazamiento del helicóptero. Se suceden PG del helicóptero (elípticos) y un PC frontal de Durant que incide en su determinación por proteger el helicóptero caído de su amigo y compañeros. Seguidamente se alterna entre planos del helicóptero y de unos milicianos que se aproximan con un lanzagranadas. Estos disparan alcanzando al helicóptero en la cola.

En el siguiente fragmento la música tiene menor presencia y los planos recuperan su duración original debido a que el estado del helicóptero es estable. Se presentan PCs de Durant, PD del

<sup>23</sup> “Tribal war”

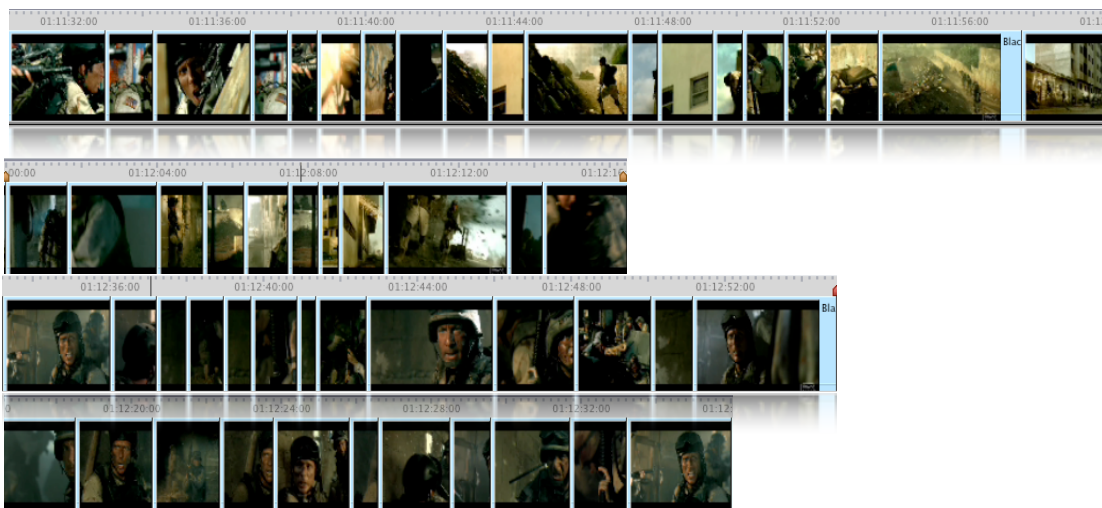
<sup>24</sup> “Hunger”

cuadro de mandos y PCs de Mathews y su PDV del helicóptero.

De pronto un sonido chirriante coincide con un PD de la cola del helicóptero. La narración se basa en el suspense ya que presenta al espectador cada fallo del helicóptero antes de que lo perciba el piloto. El ritmo se acelera con cada desperfecto de la nave. Los PPs de Durant informando son los que tienen una mayor duración y los PDs del cuadro de mandos y el helicóptero son los que permiten agilizar la narración y aumentar la tensión. A mitad del fragmento, el helicóptero atraviesa una nube de humo que permite un negro diegético (mal pronóstico).

Con la frase de Durant “estamos cayendo”, se pasa a una narración en montaje alterno entre la situación de Durant y el PDV de Garrison del suceso visto a través de los monitores. La música varía (cuerdas agudas) y contrasta la inestabilidad y los efectos de sonido de los planos del helicóptero respecto a los planos de Garrison o del monitor (estables y el único sonido de la radio). El impacto del helicóptero se aprecia en el monitor y es mudo. La adopción del PDV de Garrison permite que el narratorio indique el modo de interpretación de este suceso (desgraciado pero no tan impactante como el del primer helicóptero caído). Destaca el PP de Garrison diciendo “Envíen a la columna de Struecker de nuevo allí, hay que sacarlos a todos”.

Sec. 64. Steele y Sanderson discuten por el mando. Sanderson irá a la zona de impacto y se llevará a Grimes. Steele permanecerá con los heridos en espera de convoy



1:11:06 - 1:12:54

Una leve atmósfera de suspense acompaña esta secuencia que consta de dos partes (tiroteo exterior y discusión en el interior de un edificio).

La primera parte presenta a Sanderson exigiendo a Steele que abandone su posición a lo que éste se niega. Se intercalan tiroteos desde el PDV de los milicianos y de los soldados norteamericanos como contexto de la conversación por radio. Ruiz resulta herido y esto provoca que Sanderson decida ignorar las órdenes de Steele. Tras un PP frontal de Sanderson, éste se dispone a salir y se muestra a Grimes en PP que sale tras él. El momento de la salida de los deltas se recoge en una sucesión de planos muy breves hasta que mediante un salto de eje se llega al momento en el que Sanderson asciende una barricada y arroja una granada al francotirador. Este momento se presenta mediante perspectiva lateral y a contraluz, provocando que se perciba la acción de Sanderson como algo heroico. La explosión se presenta en dos cortes y se inserta el PP de reacción de Steele (no parece contento de que el plan de Sanderson haya funcionado). Dos largos PG permiten apreciar la llegada de los soldados a un edificio.

La segunda parte mantiene continuidad con la primera y muestra la entrada en el edificio. El ritmo se acelera conforme se presenta a la milicia reaccionando. Un lanzagranadas impacta en el edificio resultando heridos varios soldados. En este punto se recurre a un estilo documental



expresivo en el que se aprecia la explosión en dos planos tomados desde el suelo, muy inestables y ralentizados. El efecto dramático es notable. Steele recrimina a Sanderson que haya contravenido sus órdenes (Steele es capitán y Sanderson sargento). La rabia de Steele se subraya mediante el salto de eje con el que se presenta su plano respecto al de Sanderson (que mantendrá siempre la misma posición en escena). Steele se ubica frente a Sanderson cuando comprende sus argumentos respetándose el eje de miradas a partir de ahora. Se empatiza con Sanderson debido a la inclusión de su referencia en el plano de Steele. El espectador comparte la crítica a Steele (que da mayor importancia al rango en la toma de decisiones que a ser eficaz). Durante el comienzo de este fragmento el ritmo es muy rápido subrayándose la tensión. Finalmente el ritmo se relaja conforme acuerden el nuevo plan de acción: Sanderson irá a la zona de impacto (llevándose a Grimes). Éste ha servido de narratario al insertarse planos de escucha durante la discusión de los otros personajes. El espectador percibe que se enfrentan dos “razas” de militares (*rangers* y *deltas*). Como en la secuencia 12.

Sec. 65. Durant despierta tras el impacto, se aproxima una muchedumbre hacia él. Gordon y Shughart solicitan descender del helicóptero para socorrerle. Mathews no lo permite



1:12:54 - 1:13:54

Una lenta panorámica muestra el interior de un edificio en ruinas y el lugar del impacto del helicóptero de Durant. Un lamento árabe acompaña el largo plano, así como los gritos de mujeres locales. Tres planos presentan a todos los tripulantes muertos o inconscientes. Con el paso de un helicóptero por encima Durant, éste se despierta y mira al cielo (se presenta su PDV subjetivo). La asociación permite que la segunda parte de la secuencia presente lo que ocurre en el interior del mismo.

El piloto solicita permiso para que Shughart y Gordon desciendan para asegurar la zona de impacto. La negativa de Mathews se escucha sobre los planos de reacción frontales de los soldados. El PP de Gordon da a entender su reticencia por Mathews (quien no les da permiso para “no perder otra nave”). Gordon prioriza la pérdida humana sobre la material, Mathews es un burócrata. Les indica que se está esperando un convoy de tierra que no se sabe cuándo llegará. De nuevo esto se escucha sobre un plano de Gordon (en este caso muy contrapicado, tomado desde fuera del helicóptero y quemado por el sol). Gordon piensa en su compañero. El último plano presenta a Durant, que comprende que el helicóptero no bajará a por él.

Sec. 66. Struecker reúne a su pelotón para volver a la ciudad. Sizemore quiere ir. Thomas no. Struecker le dice que no abandonan a nadie. Se arman y el convoy parte. Thomas finalmente reúne el valor para ir

1:13:54 - 1:16:00

Esta secuencia se compone de tres escenas separadas por elipsis y vinculadas dramática y musicalmente.

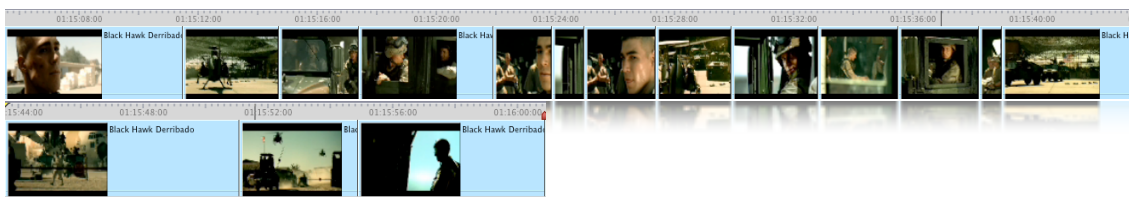


La música árabe se convierte en la melodía irlandesa de tono épico ya empleada en la escena de llegada de Pilla y Blackburn<sup>25</sup>. El hecho de recuperar la anterior música y apreciarse a Thomas en PM claramente abatido por la muerte de su compañero permite que sea su PDV el que focalice la primera escena de la secuencia (sigue en estado de *shock*). La escena focalizada por Thomas se compone de planos conjunto que incluyen siempre su escorzo, y su PP resulta más cerrado que el de Struecker durante su discusión. Struecker reúne a sus hombres (entre los que está Hoot) y les indica que volverán a la ciudad por el derribo del helicóptero de Durant. Thomas es reactivo a ello. Se comunican con frases cortas que se muestran cada una en un plano. La frase “no abandonamos a nadie” pronunciada por Struecker lo presenta centrado en el plano a diferencia del resto de cortes. Cuando la conversación se da por terminada, aparece Sizemore quien quiere ir a pesar de su escayola. Struecker se niega, Sizemore le convence intentando cortarla. Su determinación se plasma en la breve duración de los cortes que presentan esta acción (lo hace sin dudar). Struecker se preocupa por Thomas y le pregunta que qué pasa. En PP frontal Thomas confiesa que no puede volver. La respuesta de Struecker se recoge en un único plano que será claramente el corte más largo de la secuencia. Le dice “todos nos sentimos igual que tú, lo que hagas a partir de ahora cambiará las cosas”. El efecto de sus palabras se aprecia en la mayor duración del plano de reacción de Thomas y en el PA que panea hacia él al marcharse Struecker.



Una elipsis pasa al interior del hangar donde los soldados se preparan para partir. El PG de grúa muestra como los soldados en esta ocasión cogen de todo. Un PD muestra cómo alguien coge unas gafas de visión nocturna y se las prueba. La panorámica muestra que se trata de Hoot. Se destaca esta cuestión puesto que ahora los soldados sí creen que se hará de noche durante su incursión en Mogadiscio. El combate será largo y duro. La sensación temporal del film se ha ralentizado, ya que se ordenó la partida de Struecker en la secuencia 63, y ésta aún no ha salido. Hoot se aproxima a Struecker y de manera amistosa le recomienda que se dé un manguerazo a la sangre de los *humvees* para evitar el trauma de su tropa. El plano de reacción de Struecker da a entender que no había caído en esto. No rivaliza con Hoot.

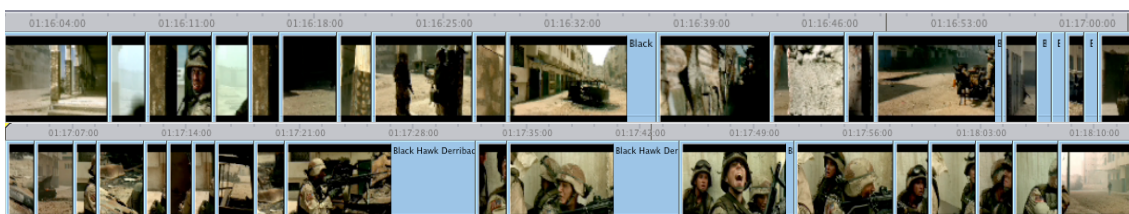
<sup>25</sup> “Leave no man behind”



Otra elipsis pasa al momento en el que los *humvees* parten del campamento. La música adquiere mayor presencia que nunca y las campanas la dotan de un tono todavía más épico. Un largo plano inicia el fragmento en un PPP de Thomas que parece recuperar el momento final de la primera escena (se pretende empatía emocional). La cámara realiza una panorámica poniéndolo en contexto: observa a los *humvees* preparándose para marchar. Un PG muestra el helicóptero y la preparación de los vehículos mediante una panorámica. Un soldado corre hacia el *humvee* llamando a Struecker (parece ser Thomas porque no se le aprecia el rostro). Un salto adelante permite comprobar que lo es, es otro soldado que quiere ir al frente. Un nuevo salto adelante particulariza en Struecker quien le permite subir y mira hacia Thomas. De nuevo se aprecia a Thomas en PPP muy próximo a cámara (aberrado) señalando su tensión y dudas. Un *zoom in* a Struecker presenta su PDV. La música añade cuerdas a su repertorio de instrumentos y se repite el plano de Thomas que acciona con determinación su inhalador. El helicóptero se eleva y Struecker cierra su puerta en el plano tomado desde el PDV de Thomas. Se pasa al PDV de Struecker quien ve en su retrovisor cómo Thomas prepara su arma. Un PG presenta a Struecker partiendo y súbitamente se pasa a un PM de Thomas corriendo hacia el convoy. Un salto atrás muestra el mismo momento pero en un plano más abierto que destaca la bandera norteamericana en el centro de la imagen. A partir de aquí varios PG elípticos mostrarán el trayecto de los *humvees* y helicópteros hacia Mogadiscio (reconocible por las nubes de humo negro que se aprecian desde el helicóptero)

Se puede apreciar cómo la sensación temporal del film se ha relajado ya que por fin parte la columna de Struecker (se ordenó en la secuencia 63 al caer el helicóptero de Durant). Anteriormente el ritmo era muy alto ya que las secuencias se sucedían mediante un patrón pregunta-respuesta. En esta caso se ha roto el patrón introduciéndose tres situaciones en medio (Sanderson-Steele, Durant- Gordon, Thomas-Struecker). Esto permite magnificar la partida de los *humvees* y avanzar los conflictos personales de los personajes, relajando un poco la tensión del espectador. La siguiente secuencia continuará esta tendencia.

#### Sec. 67. Nelson y Twombly se dirigen a la zona de impacto. Yurek también. Casi se tirotean entre sí. Se reúnen y parten juntos hacia el helicóptero



1:16:00 - 1:18:12

Un largo PG de Twombly y Nelson permite que se suprima la música y se aprecie el silencio de esa zona de la ciudad. El sonido del viento y la arena hace que recuerde al antiguo Oeste (McKnight hizo esta referencia en la secuencia 28). Durante el primer diálogo de los personajes los planos son más breves y cerrados. El tono es humorístico, ya que en ese silencio Twombly habla por señas y Nelson responde a gritos debido a su sordera. Pasa una carreta tirada únicamente por un burro. Deciden continuar su camino. Un plano tomado con *steadicam* (la situación no es tensa) muestra cómo Twombly se agacha sigilosamente para cubrirse con un coche y Nelson se estampa contra él (nuevo *gag*). Se pasa a mostrar a Yurek, quien también está cruzando la ciudad. Ve el mismo burro pasar. El espectador en este punto comprende que se encuentran en el mismo lugar sin ellos saberlo. Los planos de su desplazamiento son largos

para favorecer el suspense. Una sucesión de planos muy breves sorprende al espectador, ya que Nelson está disparando a Yurek y éste se protege tras un coche. Cuando por fin se reconocen mantienen una discusión a gritos hasta que deciden agruparse (nuevo *gag*, debido al susto todos gritan cuando a Nelson se le ha dicho que baje la voz). Una vez reagrupados, se realizan cortes entre dos planos conjunto. En uno de ellos se excluye a Nelson, y en el otro aparece centrado y aberrado para favorecer la comedia de sus gritos y gestos debidos a la sordera. Se dirigirán a la zona de impacto. En el último plano cuando Nelson corre tras ellos se empieza a escuchar una voz que les llama por radio (debido a su sordera, Nelson no lo escucha).

El recurso al humor en las secuencias de Nelson y Twombly permiten relajar la tensión del espectador.

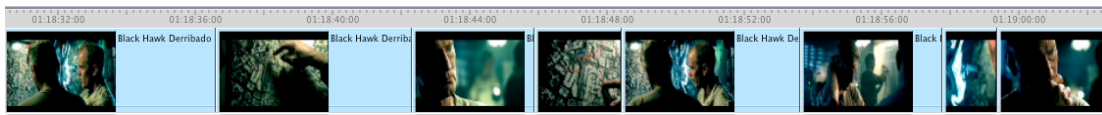
#### Sec. 68. El cuarto pelotón de Eversmann regresa a la zona a cubierto



1:18:12 - 1:18:30

Esta secuencia también transcurre sin acompañamiento musical. En ella el cuarto pelotón continúa resistiendo en el perímetro de la zona de impacto. Eversmann decide que volverán a la zona a cubierto sin consultar con nadie por radio. El último plano del fragmento subraya su nuevo carácter aguerrido y menos dubitativo al mostrarle en un gran contrapicado corriendo sin inmutarse por las explosiones que suceden a su alrededor. La escena funciona como recordatorio de dónde se encuentra el cuarto pelotón.

#### Sec. 69. Cribbs resume la situación a Garrison. El único que puede acceder a la zona de impacto es el pelotón de Sanderson



1:18:30 - 1:19:02

En esta secuencia Cribbs realiza un informe de la situación de los cuerpos de tierra a Garrison (narratario). La explicación y el PD del mapa de la ciudad facilitan que el espectador recuerde la posición de cada uno de los grupos. La situación es preocupante (esto se señala por los gestos de Garrison y por el hecho de estar retratado mediante teleobjetivo y en PPP). Sólo el batallón de Sanderson podrá intentar algo.

Sec. 70. Sanderson y su pelotón aguantan un tiroteo. Grimes se expone a una nueva explosión, pero en este caso es capaz de acabar con unos milicianos con un lanzagranadas. Sobrevive al impacto. Sanderson se alegra



1:19:02 - 1:20:16

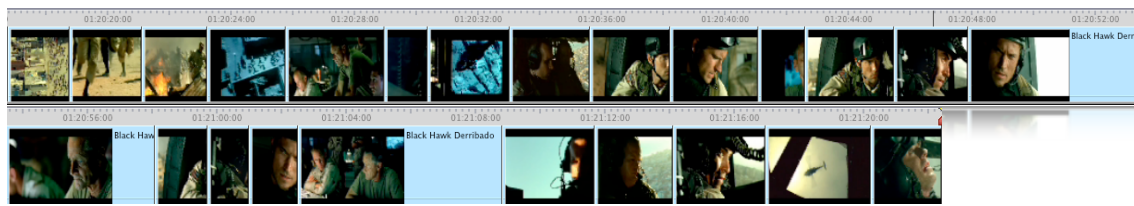
Recuperando la estructura de “pregunta-respuesta” se pasa a la situación de Sanderson y su batallón. En él está Grimes. Soportan un duro enfrentamiento con miembros de la milicia. El ritmo de los planos de la primera parte es regular pese a que sus planos son inestables y de tipo documental. Sanderson prueba una nueva estrategia y se agiliza el ritmo, pero el arma de uno de sus soldados se atasca y esto permite a la milicia recargar su ametralladora. Se escuchan unos golpes expresivos en los momentos de mayor tensión.

Uno de esos golpes introduce a Grimes en PM frontal cuando decide tomar la iniciativa y atacar a los milicianos. Tras errar en su primer disparo del lanzagranadas aprovecha que los milicianos tienen dificultades para recargar su arma y disparar por segunda vez acertando el tiro (el ritmo de los golpes se acelera). La empatía con él se consigue mediante el uso de planos frontales cada vez más próximos y la presentación de sus disparos mediante su plano semisubjetivo. Su determinación y seguridad en sí mismo se subrayan por la duración de los planos que mantienen un ritmo regular. De pronto, cuando Grimes no es consciente, una granada explota junto a él sepultándolo. Sanderson, le advierte y una serie de breves planos muestra cómo el proyectil se aproxima hacia él. La explosión se repite en dos planos. El segundo de ellos, ralentizado, muestra cómo cae la tierra sobre él y cómo Sanderson se aproxima preocupadísimo.

En plano contrapicado la música de cuerdas acentúa el dramatismo del suspense. Sanderson se esfuerza por excavar y de pronto, en PD apoyado por un nuevo golpe expresivo se abre el ojo de Grimes (el brillo del mismo, y la sincronía con la música parecen subrayar que ha renacido). Se suprime el sonido del plano de Sanderson (sonido subjetivo de Grimes), y mediante un *zoom out* y un efecto expresivo se abandona el PD del ojo y se recupera el sonido realista. Se repiten los planos de Sanderson exultante de alegría, y tras realizarse el chiste de que Grimes dice “oír campanitas” se relaja la tensión.



Sec. 71. Una multitud se aproxima a la zona de impacto de Durant. Gordon y Shughart vuelven a solicitar descender a tierra. Son los únicos que pueden protegerlo. Garrison acepta. Harrell lo autoriza.



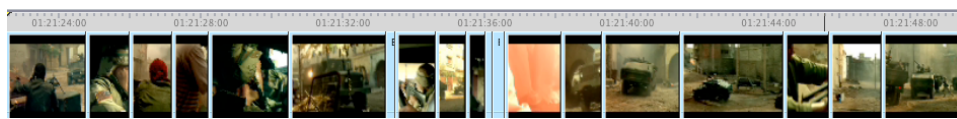
1:20:16 - 1:21:22

La narración omnisciente muestra a la multitud corriendo mediante plano cenital. El *zoom* identifica a la narración con la de alguien en un helicóptero. Se suceden PG del gentío. El narrador (radio) explica sobre el plano del monitor que se dirigen a la zona de impacto de Durant. La línea de bajo eléctrico aporta suspense<sup>26</sup>. Se pasa a la situación de Garrison que atiende preocupado. Se identifica a la voz de la radio como la del piloto del helicóptero donde se encuentran Gordon y Shughart. Comunica que estos solicitan de nuevo descender. Harrell apoya que desciendan. Su voz se escucha sobre las reacciones de Gordon y Shughart que reaccionan extrañados por recibir su apoyo. Un PP frontal y centrado de Garrison sirve para que les pida que explícitamente le pidan autorización si saben en lo que se están metiendo. El plano más largo de la secuencia es aquél en el que Gordon pide autorización para descender en PP mientras mantiene la mirada fija en su amigo. Se vuelve a Garrison que les indica que deberán aguantar solos hasta que lleguen los *humvees* y que no se sabe cuándo llegarán. Shughart responde “comprendido, señor”. La reacción del piloto hace percibir la dimensión heroica de la decisión de estos personajes. Los últimos planos de la secuencia sirven para alargar la tensión ante la expectación que suscita la espera a la respuesta definitiva de Garrison y Harrell. Finalmente se autoriza. Un PG subjetivo de Durant y su PPP recuerdan la angustia que éste sufre. De nuevo los planos son lentos aunque los continuos cambios de localización y la utilización de planos muy cerrados permiten que el ritmo sea tenso.

Sec. 72. McKnight trata de abrirse paso por Mogadiscio pero la resistencia continúa. Matan a varios de sus hombres. Su conductor y él resultan heridos al deber dar la vuelta por indicación de Harrell

1:21:22 - 1:23:01

Esta secuencia vuelve a justificarse por el patrón “pregunta-respuesta” ya que en la anterior secuencia se hace alusión a la llegada del convoy de McKnight. Se compone de cuatro momentos del trayecto de éste. De forma elíptica se muestra el peligroso camino por el que circulan. La línea de suspense de bajo de la anterior secuencia unifica los fragmentos.



Inicialmente se alternan los planos del exterior de los *humvees* desde el PDV de diferentes milicianos con otros de los tripulantes de los vehículos. McKnight protagoniza la secuencia (masculla “hijos de puta, hijos de puta”). Durante el tiroteo, los planos son cada vez más inestables hasta que de pronto el ritmo se acelera bruscamente cuando se lanza una granada a uno de los *humvees* y ésta atraviesa el blindaje quedando clavada en el conductor. El impacto de la granada se aprecia desde el interior del vehículo en plano semisubjetivo. Se pasa a una serie de PGs de mayor duración de los *humvees* maniobrando (han conseguido salir de la zona de peligro).

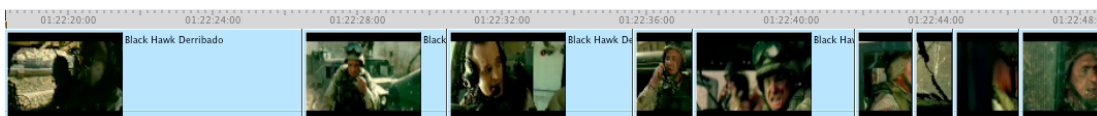
<sup>26</sup> “Tribal war”



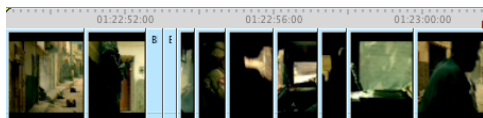
El siguiente fragmento presenta frontalmente a McNight dirigiéndose al vehículo donde el conductor tiene clavada la granada. Tranquilamente ordena al nervioso copiloto que baje porque su compañero está a punto de estallar.



Una elipsis presenta cómo se vuelve a introducir en el camión el cuerpo del conductor una vez se ha extraído el proyectil. La narración presta mucha atención al cadáver mediante PD de sus heridas. El fragmento finaliza con McNight en plano frontal cerrando la puerta trasera del vehículo.

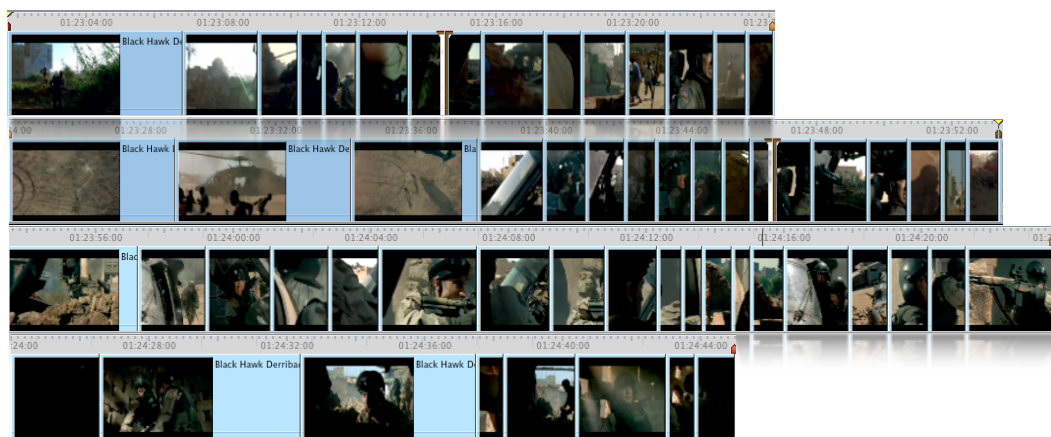


Mediante una elipsis se pasa a Harrell, quien recibe órdenes de hacer volver a McNight por donde ha venido. El diálogo de McNight y Harrell es muy intenso aunque se presente en planos largos. McNight expresa su indignación (ya que son sus hombres los que están en peligro). Se lo comunica al conductor quien también se escandaliza y dice “estos lo que quieren es que nos maten”. McNight le dice “acostúmbrate”.



Tras una elipsis se presenta a los vehículos de nuevo en movimiento. De pronto se inserta un breve plano de un miliciano que dispara hacia el parabrisas de McNight. Éste estalla (se ve desde detrás del conductor, la explosión tiene lugar frente a la cámara) y daña los ojos del conductor (se aprecia en varios cortes siendo uno de ellos un plano desde dentro del vehículo en el que la óptica se mancha de sangre y tejido). El coche está descontrolado (el PDV documental se ubica dentro del vehículo) y McNight se esfuerza por conducir cuando un disparo le alcanza en el cuello. La secuencia se deja en un punto de tensión máxima por desconocerse el estado de McNight.

Sec. 73. Durant resiste con dificultad el masivo ataque de la milicia. Gordon y Durant aterrizan y consiguen rescatarle. Le depositan en el interior de un edificio y vuelven a tratar de contener el tiroteo. Durant se queda solo, con un arma sin poder moverse



1:23:01 - 1:24:45

La música de la anterior secuencia desaparece presentando en un primer fragmento varios planos de milicianos aproximándose a la zona de impacto de Durant. Comienzan a tirotear a Durant quien devuelve los disparos con dificultad desde la cabina. La duración de los planos es muy breve. Abundan los planos frontales de somalíes aproximándose y se insertan algunos PMs de Durant defendiéndose (inferioridad).

De pronto, la narración introduce un largo y estable plano del helicóptero de Gordon y Shughart aterrizando. En otro PG se aprecia como algunos somalíes salen huyendo conforme ellos bajan del helicóptero. Nace la melodía épica que acompañó la secuencia en la que Hoot logró que los *humvees* pudieran salir de la ciudad tras la muerte de Pilla (sec. 43)<sup>27</sup>. Se recupera el PG cenital para observar cómo descienden los valientes *deltas* magnificando el momento. El ritmo recupera su velocidad para mostrar cómo Durant sigue respondiendo a los disparos de la milicia y el PDV de éste. Cuando uno de los milicianos tiene a tiro a Durant, Gordon reacciona ajusticiándolo.

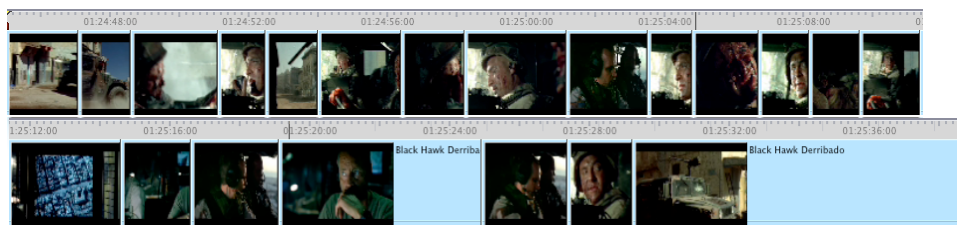
El ritmo se relaja para mostrar el encuentro de Gordon y Durant particularizándose en el PDV de este último (a Gordon se le ve en plano subjetivo contrapicado). Esto subraya el alivio del piloto y su agradecimiento. La duración de los planos vuelve a reducirse durante la extracción de Durant, al combinarse planos del tiroteo de la milicia, de la respuesta de Shughart y de Gordon extrayendo a Durant con dificultad debido al dolor que siente éste.

Un último fragmento se inicia mediante un negro diegético y muestra en continuidad con la anterior secuencia cómo los soldados depositan al piloto en un lugar más o menos seguro (la elipsis del negro diegético es mínima). El plano semisubjetivo de Durant permite que el espectador perciba a Gordon y Shughart del mismo modo que él. Pregunta “¿Dónde está el equipo de rescate?”, Shughart contesta “somos nosotros”. Un sonido de percusión subraya la reacción de Durant que de pronto comprende el terrible apuro en el que se encuentran.

<sup>27</sup> “Leave no man behind”



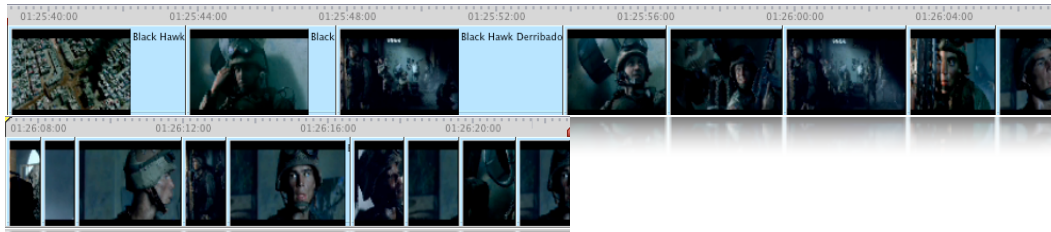
Sec. 74. McKnight ha de retornar a la base para rearmarse y dejar a los heridos y muertos que transporta. No están en condiciones de continuar. Garrison lo autoriza



1:24:45 - 1:25:38

Se recupera la situación de McKnight, quien llega al lugar de origen a dónde le dirigió Harrell en la secuencia 72. Se encuentra bien, no así su conductor que ha continuado con su labor pese a su terrible estado. La narración se centra en McKnight, pero los continuos insertos del conductor desde su PDV o que sus planos incluyan la referencia del conductor permiten que se comprenda su hilo de pensamiento (no puede continuar con sus hombres en ese estado). Solicita autorización para volver al campamento. La decisión de Garrison es difícil ya que el retorno del convoy supone dejar al resto de soldados en la ciudad sin posibilidad de escapar. Los planos son largos y la música de suspense. Finalmente se le ordena volver.

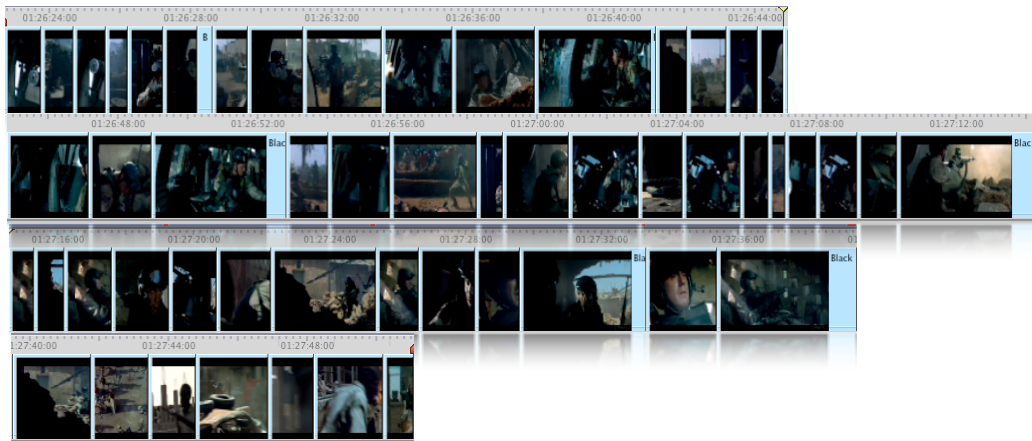
Sec. 75. El cuarto pelotón se desmoraliza al escuchar que los humvees vuelven a la base. Eversmann trata de tranquilizarnos y de mantener su liderazgo



1:25:38 - 1:26:22

Un largo plano cenital permite que aparezca el rótulo que divide en capítulos la película. La continuidad musical<sup>28</sup> y la de la radio relaciona que lo que ha ocurrido en la secuencia 74 afecta emocionalmente a los personajes de ésta. Gallantine escucha por radio que el convoy vuelve a la base. Los miembros del cuarto pelotón reaccionan desmoralizados. Se muestran sus reacciones de forma individualizada y frontal. Smith es el único que comprende que si ha vuelto será porque es necesario. El resto critican la decisión por dejarles a ellos atrás. En ese punto Eversmann explica en PP frontal al grupo lo que harán para mantenerse con vida (no gastar demasiada munición), aunque no convence a sus soldados. La presión de Eversmann, quien en este punto ha de alentar la moral de sus hombres como un líder, se percibe en la duración de su PP (mucho mayor que los del resto).

Sec. 76. Gordon y Shughart protegen el helicóptero de Durant. La resistencia es feroz y Gordon muere. Durant y Shughart están solos.



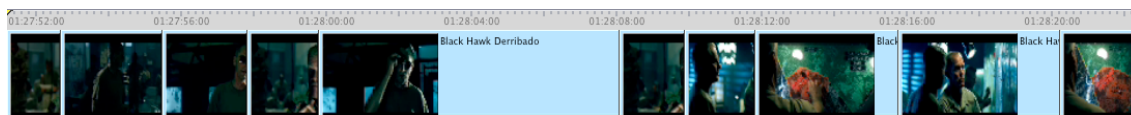
1:26:22 - 1:27:51

Tras un fragmento de tiroteo alternándose entre los PP de Gordon y Shughart y su PDV de los efectos de sus disparos en la milicia (sin acompañamiento musical), Gordon es alcanzado por un tiro y muere. En este fragmento el ritmo es irregular y demuestra que la situación no está controlada (conforme se aproxima el momento de la muerte de Gordon va apareciendo una melodía árabe de la milicia). Los soldados van comunicándose la munición que les queda hasta que se agota (esto se relaciona con la advertencia de Eversmann de la anterior secuencia). Una vez ha muerto Gordon, se pasa a la posición de Durant que espera inquieto la vuelta de sus compañeros (el acompañamiento musical ya es el conocido tema de la milicia, puesto que ellos tienen el control ahora). El ritmo se relaja conforme aparece Shughart visto desde un

<sup>28</sup> "Still"

plano semisubjetivo con la referencia de Durant, pero a partir de que le comunique que Gordon ha muerto y que aguante dentro porque él ha de volver, el ritmo se ralentiza (impacto emocional). Un nuevo bloque presenta mediante un montaje impresionista el descontrol de la ciudad y el frenesí de la milicia.

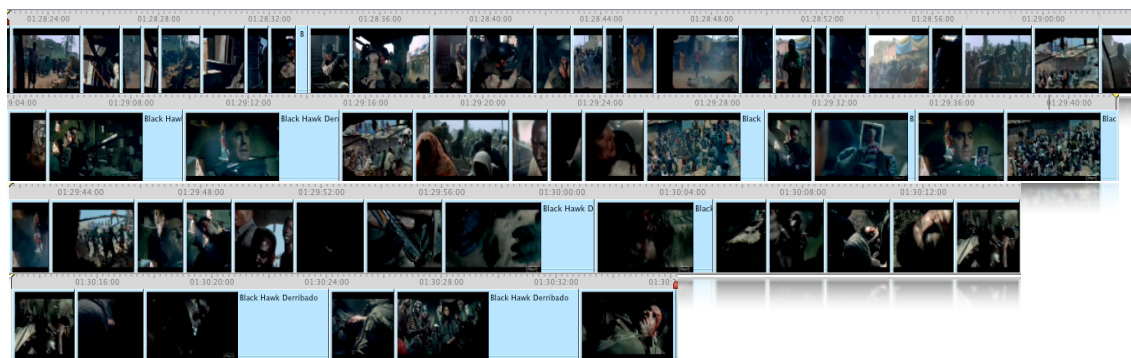
Sec. 77. Garrison ordena solicitar ayuda de los cascos azules de la ONU para extraer a los soldados y llevarlos al estadio (que está fuera de la zona hostil)



1:27:51 - 1:28:22

Esta secuencia de diálogo muestra el cambio de planes de Garrison. No había comunicado a la ONU que se iba a realizar el ataque, pero ahora solicitarán su ayuda para realizar la extracción de los soldados. La secuencia incluye numerosas reacciones de Cribbs en PM mientras a Garrison se lo presenta en planos más amplios o menos favorecido en la composición. De este modo percibir la responsabilidad que asume Cribbs y que se comprende la culpa que siente Garrison por no haber calculado mejor las consecuencias de realizar un ataque sin coordinación con la ONU (“hemos sacudido un avispero”, dice). El planteamiento es informativo y permite avanzar la acción al modificarse el plan de ataque. La tensión se obtiene no mediante la duración de los planos sino mediante la música de bajo eléctrico anteriormente empleada<sup>29</sup>.

Sec. 78. Shughart trata de resistir, pero finalmente muere. La multitud enloquece y mantea su cadáver. Mientras, Durant es encontrado por la masa, pero el miliciano de gafas de sol detiene la paliza reclamando el prisionero para Aidid



1:28:22 - 1:30:36

La narración devuelve la acción al tiroteo que mantiene Shughart desde dentro del helicóptero. En el primer fragmento, sin apenas ambientación musical, se combina el PDV subjetivo de Shughart con sus PP. Él focaliza la acción lo cual permite un gran vínculo emocional con la tensión que sufre (la masa se encuentra muy próxima y resulta imposible defenderse). Nace una música de suspense<sup>30</sup>. Le hieren en un brazo. A partir de ese punto se ralentizan algunos de los planos en los que él dispara o en los que se aproximan los milicianos, se trata de modo subjetivo el sonido (los disparos es lo único que se escucha del sonido directo y presentan reverberación) y nace el lamento árabe de mujer de la secuencia del prólogo (asociado a la muerte). Los disparos que matan a Shughart se aprecian desde su plano subjetivo ralentizado (resultando impresionantes, ya que debido a la focalización, el espectador vería lo mismo que

<sup>29</sup> “Tribal war”

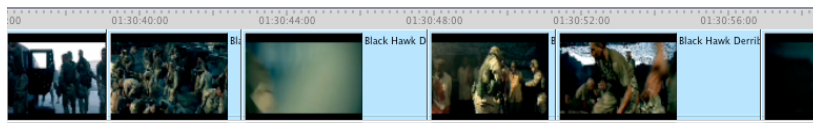
<sup>30</sup> “Still”

Shughart en el momento de su muerte). Una vez muere se suprime prácticamente el sonido de la escena y la música adquiere todo el protagonismo. Tres planos de la milicia permiten suponer que se disponen a saquear el lugar.

El plano subjetivo del PDV de Durant desde su posición permite pasar al siguiente fragmento por continuidad. La focalización pasa al piloto, quien dispara desde su posición por proteger los cadáveres de quienes han perdido la vida protegiéndole a él (asume el riesgo de ser descubierto). Una vez sin balas, contempla lo que la milicia hace con el helicóptero. Un montaje impresionista con barridos, PCs inestables y frontales muestra la locura de la milicia mientras celebran su “hazaña”. El último plano antes de volver a la situación de Durant se mantiene muy largo y presenta cómo mantienen el cadáver de Shughart. Durant, a quien se pasa mediante el recurso al PDV de su visión del exterior, saca una foto de su mujer e hijo y se despide simbólicamente de ellos (vuelve a focalizar la narración). Desde su PDV se ve entrar a la masa y cómo un hombre le golpea en la cara (como si golpeará al espectador). Desde ese momento el sonido directo pierde mucha presencia (ensordecido subjetivamente como escucharía Durant tras el golpe). Un montaje expresivo recoge en planos muy cortos y con mucho movimiento interno y externo la paliza que recibe Durant. Se presentan sus planos subjetivos de lo que ve, y al mismo tiempo un PD muestra cómo alarga la mano para no perder la fotografía de su familia. Un plano cenital frontal muestra su terror ante la muerte (la identificación del espectador y su emoción está garantizada mediante el montaje expresivo de imagen y sonido). De pronto se inserta un plano objetivo de la llegada del líder de la milicia (el hombre de las gafas de sol) y se recoge cómo éste dispara al aire y dispersa a la multitud (desde el PDV de Durant) reclama el prisionero en nombre de Aidid. La reacción de Durant no muestra alivio, sino más bien preocupación.

El dramatismo de ambas situaciones (la de Shughart y la de Durant) se favorece en ambos casos mediante el uso de los planos y de sonidos subjetivos.

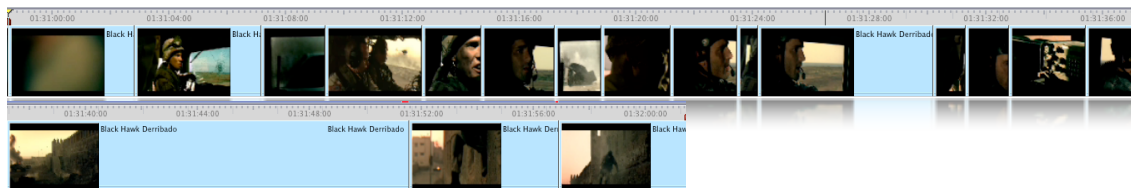
#### Sec. 79. McKnight llega al campamento base



1:30:36 - 1:30:58

La secuencia se inicia mediante varios PG de los soldados del campamento socorriendo a los heridos y bajándolos de los *humvees*. Un plano tomado con teleobjetivo particulariza en McKnight y a partir de ese punto se muestra su visión de lo que ocurre en el campamento (prisioneros) o su desplazamiento entre los heridos (en el que se le aprecia observando al fondo del cuadro con la actividad frenética del campamento en primer término). La secuencia termina con su PP tomado con teleobjetivo. El espectador percibe su frustración y la comparte por la alineación que consigue esta secuencia con el personaje. La música de suspense unifica el fragmento.

Sec. 80. El convoy de Struecker no puede llegar a la zona de impacto de Durant debido a las barricadas. Hoot pide permiso para desplazarse a pie y se lo conceden



1:30:58 - 1:32:01

La secuencia se inicia mediante una cortinilla diegética suave que permite el movimiento del primer plano de la escena. Es un plano subjetivo tomado desde un vehículo en marcha. El ritmo es lento. Struecker pide información por radio de la localización de la zona de impacto. Se suceden planos tomados desde su PDV, de Harrell y Mathews en el helicóptero y su PP conforme indican que es imposible avanzar debido a las barricadas. Se pasa al PP de Hoot (que va en el asiento trasero) y su PDV de lo que ocurre en el exterior. La atención se centra en él, que de pronto interrumpe a Struecker para solicitar descender a pie. Se lo conceden inmediatamente. La narración presenta un largo PG del coche deteniéndose y se realiza una pequeña elipsis que muestra la agilidad de Hoot y sus hombres desplazándose por la ciudad a pie.

Sec. 81. Sanderson se pone en contacto con Eversmann para coordinar su toma de posición.

1:32:01- 1:33:27

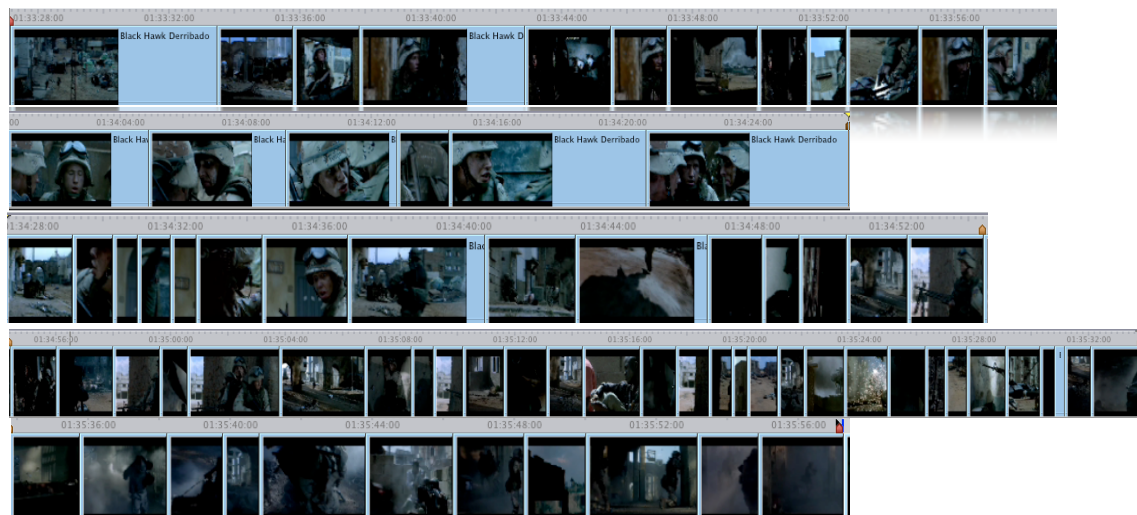


Un plano de transición del minarete durante los rezos del muyahidín presenta un nuevo capítulo. Su voz permite la continuidad de las escenas siguientes. Eversmann mira al helicóptero y su plano subjetivo lleva la narración al interior de éste donde el médico cuida cariñosamente de los heridos. Un PG del helicóptero desde fuera devuelve la atención al cuarto batallón. La vista del helicóptero se corresponde con el PDV de Smith, quien como Eversmann tiene toda su atención depositada allí. El resto del batallón charla despreocupadamente.



Una melodía de piano subraya el suspense de la situación. Sanderson llama por radio a Eversmann y mediante sus PPs y planos subjetivos coordinan la toma de posición de Sanderson. El grupo de Sanderson cruza. Al no existir amenaza el ritmo de los planos es estable y lento (un poco más ágil que el anterior).

Sec. 82. Nelson, Twombly y Yurek llegan a la zona de impacto. En su trayecto, Smith protege a Twombly resultando herido



1:33:27 - 1:35:57

Un PG de grúa ascendente muestra la posición de Nelson, Twombly y Yurek. La sordera de Nelson sigue funcionando como *gag* ya que éste hace mucho ruido (al caer o al chocar contra un vehículo) destacándose en el silencio de la secuencia. Yurek se pone en comunicación con Eversmann. Se alterna entre ambas situaciones atendiéndose más a la de Yurek. Dos PD documentales inestables anticipan el nerviosismo de Yurek mientras recoge sus cosas.



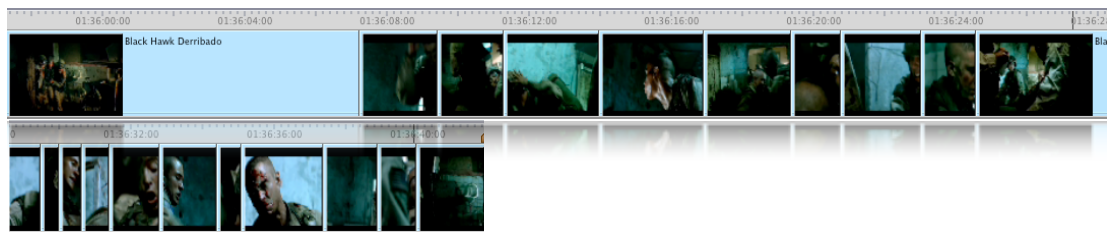
Un fragmento de planos largos muestra cómo Yurek comunica el plan a sus compañeros (han de cruzar la calle hasta la posición de Eversmann por turnos) y cómo Twombly le chilla a Nelson lo que debe hacer para cubrirle en su camino hacia allí. La proximidad de los personajes a cámara y lo cerrado de los planos manifiestan la tensión de la situación. La desconfianza de Twombly en la capacidad de Nelson anticipa que las cosas no resultarán del todo bien para Twombly en la secuencia. Aporta suspense.

Yurek parte hacia el lugar desde donde cruzarán a una posición segura. Se insiste en crear dudas sobre la capacidad de Nelson para cubrir a Twombly mediante una sucesión de planos muy breves de su diálogo. Los tres soldados llegan a su posición recurriéndose a tres planos diferentes para mostrarlo. La llegada del último soldado se recoge mediante un largo plano documental de sus pies (manteniendo el suspense al ocultarse el contexto de la situación). Tres breves cortes de Goodale, Kurth y Smith muestran la expectación de los soldados al avistarlos. Un plano subjetivo de uno de ellos devuelve la atención a los soldados que se aproximan a su posición.

Siete cortes entre las posiciones de Yurek y Eversmann permiten dotar de mayor tensión al cruce del soldado (gran aumento del ritmo). El que no haya acompañamiento musical y el que sea ahora el turno de Nelson aporta suspense. Un PPP de Eversmann da paso a Nelson. Éste comienza su desplazamiento, pero en este caso se insertan planos de Smith y de un miliciano que ha escuchado movimiento en la calle y mira hacia allí (ralentizado). Un PPP de Eversmann apresura a Twombly a cruzar. En este caso su desplazamiento se sigue desde su espalda y tras el inserto del miliciano disparando, se recupera este plano documental para ver cómo le atraviesa el proyectil. Se pasa a un PG ralentizado del mismo momento visto desde la posición de Eversmann, los milicianos disparan y Twombly termina de caer al suelo. La tierra que cae produce una cortinilla diegética. Un PP de Smith muestra su reacción y una sucesión de planos muy breves de la acción, de los milicianos y de Eversmann presentan el momento en el que Smith es alcanzado por un disparo visto en un plano frontal.

La narración pasa al interior del edificio donde Nelson trata desesperadamente de quitarse la mochila donde se ha clavado el proyectil (que desprende mucho humo). Este alejamiento de la acción de Smith crea tensión por el desconocimiento de su estado. Seguidamente Eversmann recoge a Smith del suelo y lo traslada al interior del edificio. Se intercalan planos del tiroteo que comienza en ese momento y cómo otro soldado resulta herido.

### Sec. 83. Eversmann y el médico tratan de socorrer a Smith



1:35:57 - 1:36:41

Un largo plano documental muestra cómo depositan a Smith en una mesa (continuidad directa con la anterior escena). Los PPs contrapicados medianamente estables de Eversmann y el médico contrastan con la inestabilidad y los barridos que se dan en el plano conjunto o los PPs de Smith (subrayan su dolor).

De pronto el ritmo se acelera mucho provocando la sorpresa del espectador (el médico raja el pantalón de Smith y un chorro de sangre mancha a Eversmann, el médico y el propio Smith que mira aterrado su herida. Ésta se mantiene fuera de cuadro, mientras se presta atención a las órdenes del médico, al dolor de Smith y a la orden de Eversmann, quien solicita que le pongan en comunicación con Steele.

Sec. 84. Steele alienta a Ruiz que se encuentra malherido. Eversmann solicita “evasan”. Steele la solicita a Harrell y éste a Garrison. La niegan porque no se pueden arriesgar más naves. Eversmann frustrado vuelve a colaborar en las labores médicas



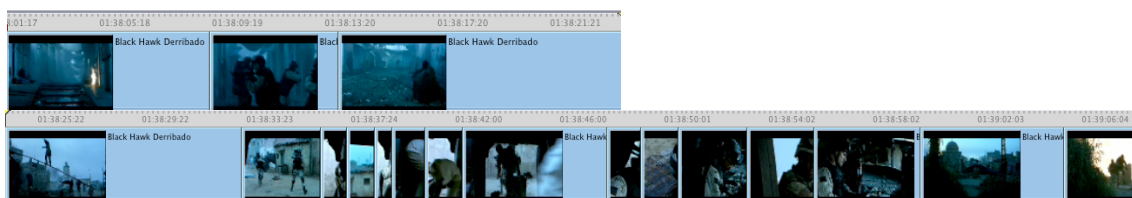
1:36:41 - 1:38:01

La continuidad de la radio (se escucha a Eversmann llamando a Steele) permite el paso a la posición del capitán. Mediante planos muy cerrados y tomados con teleobjetivo se atiende al diálogo que Steele mantiene con Ruiz (que se encuentra malherido). El fragmento presenta a Ruiz con referencia de Steele. En las secuencias iniciales del film esto daba a entender que el protagonista respondía en función de lo que su interlocutor quisiera oír. En este caso Steele, aunque preocupado, invita a Ruiz a seguir luchando, y éste dice que quiere hacerlo.

Steele atiende a la radio y a partir de ese punto toda la conversación por radio se escucha desde la posición de Eversmann (Steele le dice que no puede ordenar una “evasan” porque ellos también tienen heridos). Se escuchan al mismo tiempo los alaridos de Smith y la desesperación del médico. Por corte se pasa a Harrell recibiendo la solicitud de Steele, Harrell lo solicita al cuartel de mando, quien en un largo plano cenital responde que “no se pueden arriesgar a perder más naves”.

La respuesta se escucha sobre plano reacción de Steele (decepción) quien se lo comunica a Eversmann. Se recupera el planteamiento de la escena 83 ya que Eversmann se pone manos a la obra a colaborar en la ayuda a Smith. Su frustración por no poder obtener una “evasan” se aprecia en la larga duración de su PP y en que ya no tiene más opciones que tranquilizarlo diciendo “todo va a salir bien” (aunque sospecha que no será así). El último plano presenta un PP de Smith que grita de dolor hacia cámara abrazado a Twombly (quien también sufre, su compañero está así por tratar de socorrerle a él).

Sec. 85. Hoot y su equipo de deltas se dirigen a pie a la zona de impacto de Durant. Echan a una serie de civiles que están en el helicóptero. Hoot encuentra el casco de Gordon pero no su cuerpo. Vuelan el helicóptero



1:38:01 - 1:39:07

De golpe la tonalidad de la imagen pasa a ser azulada y comienza un lamento árabe de mujer. Ambas cuestiones y el hecho de que se incluya un *travelling* lateral de la miseria de los civiles que están en las calles recuerda al prólogo del film relacionando ambas desgracias (la hambruna y la acción de la milicia). Se sigue el desplazamiento de los *deltas*.

Llegan al helicóptero donde un civil realiza equilibrios sobre sus hélices. En una sucesión de PC breves se aprecia cómo Hoot echa a los civiles de su interior. Un PP frontal apoyado por



música de cuerdas de Hoot muestra el momento en el que descubre el casco de un soldado (¿Gordon?). Un PD presenta su visión subjetiva. El ritmo se detiene para mostrar el impacto emocional de los soldados (no han podido rescatar a nadie, ni tan siquiera los cuerpos). Dos PG muestran cómo salen del helicóptero tras una elipsis y cómo éste estalla frontalmente a cámara.

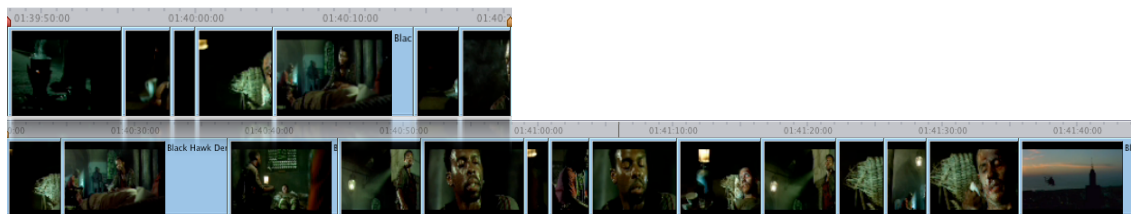
Sec. 86. Cribbs le comunica a Garrison que el décimo de montaña (ONU) tardará al menos dos horas en salir. Garrison exige que partan



1:39:07 - 1:39:47

La radio comunica la acción de Hoot a Garrison (continuidad). Le pasan una llamada de Cribbs. Un PG del estadio-cuartel de la ONU ubica su posición. Cribbs le comunica que el décimo de montaña accede a su petición pero que se tomará su tiempo por la molestia que ha supuesto que no se les comunicara la incursión de *rangers* y *deltas*. La respuesta de Garrison se presenta en uno de los planos más largos de la película (16 segundos). En él, mirando a cámara (aunque se toma el plano con una rejilla en primer término) y tomado con teleobjetivo, dice que es totalmente imprescindible tener como prioridad el rescate de los soldados que están allí. Cribbs comprende la seriedad de sus palabras y lo intentará. La música de esta secuencia recuerda al latido de un corazón, elevando la expectación.

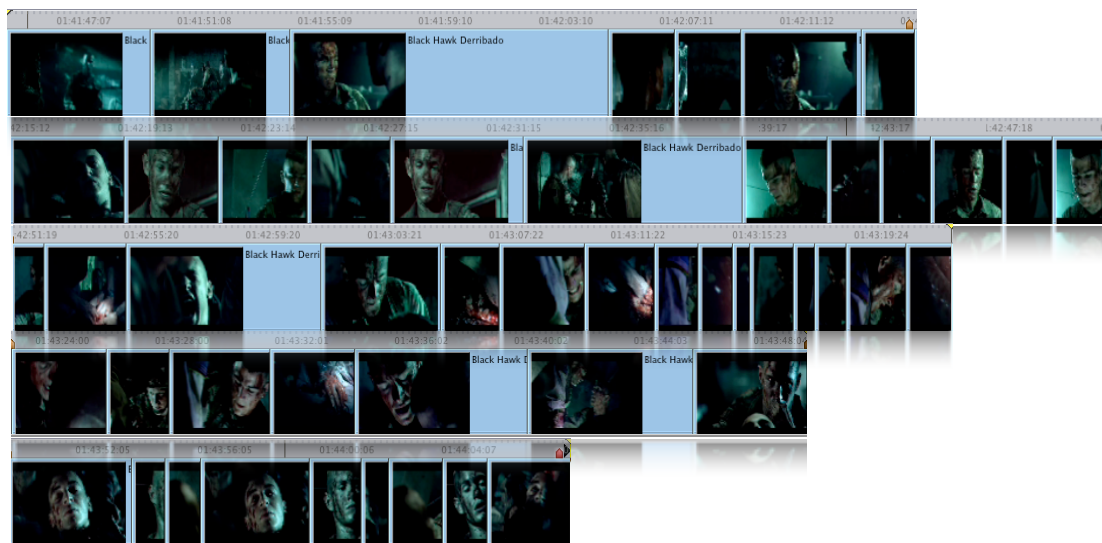
Sec. 87. El captor de Durant pide que negocie un rescate. Durant se niega. Discurso de la milicia acerca de la ilegitimidad de la acción norteamericana



1:39:47 - 1:41:44

Una voz con acento extranjero lee el nombre de Durant de su chapa de identificación. Se oculta inicialmente su rostro para poder presentarlo por primera vez con la frase “¿Tú eres el ranger que mata a mi gente?”. Mantienen una lenta y anodina conversación hasta que Durant pregunta qué quiere de él. Su captor quiere intercambiarle por otro rehén. Las imágenes del miliciano se toman con la referencia de Durant (así se valora su discurso desde el PDV semisubjetivo de éste), exceptuándose el momento en el que se presenta en PP y da un discurso muy similar al de Atto (¿Creéis que cuando capturéis a Aidid acabarán las matanzas y abrazaremos la democracia?). El film permite que se escuche el discurso del captor de forma objetiva (sin referencia de Durant), aunque sus insertos de escucha dirigen la lectura del espectador. El PG del minarete que se emplea en las transiciones entre actos sirve para que se escuche cómo desde el helicóptero se grita “Durant, no te abandonaremos” (la relación entre este mensaje y el que se lanza habitualmente desde el minarete relaciona el “no abandonar a nadie” con un credo).

## Sec. 88. Eversmann y médico operan a Smith. No sale bien, pero sobrevive



1:41:44 - 1:44:07

La secuencia se introduce presentando la preocupación de Eversmann por Smith. La tonalidad de las imágenes (azulada) no augura nada bueno (se asocia esta tonalidad con la muerte por el tratamiento del prólogo). El plano inicial de la secuencia presenta a Eversmann al fondo del cuadro sin estar en foco. El primer término, próximo al lugar donde se encuentra el médico con Smith, es lo que aparece nítido (simbolizando el foco de la atención de Eversmann). Un plano semisubjetivo de la situación del médico vista desde la espalda de Eversmann reincide en el estado emocional de Eversmann. El médico se desplaza a hablar con él y le indica la grave situación del soldado (le ha alcanzado la vena femoral y deben tratar de recuperarla entre los dos). La explicación médica se dará en un plano continuado. El plano de Eversmann presenta al médico en primer término con mucha presencia, lo cual recupera el estilo de planificación de las secuencias iniciales del film donde los personajes dan la respuesta que deben dar. Eversmann ayudará ignorando sus propios sentimientos.

Una elipsis presenta a Smith bañado por la tonalidad azul y con media cara en sombra. Escucha al médico explicándole lo que van a tener que hacer (sin morfina). El ritmo de los planos es lento y la explicación se realiza en PC del médico, en el plano de escucha de Smith, en el de Eversmann (con el aire cambiado) y en un plano del conjunto donde se aprecia a Twombly y Yurek ayudando. El médico cuenta tres y el ritmo se acelera considerablemente indicando la tensión de los personajes involucrados en la operación.

El siguiente fragmento en continuidad combina PC contrapicados del médico y Eversmann, planos documentales cada vez más cerrados de las manos introduciéndose en la herida y PPP frontales del rostro desencajado de Smith y de su desvanecimiento (su dolor recibe el plano mas largo del fragmento). El ritmo se acelera y el tamaño de los planos se reduce conforme se aproximan a finalizar la operación, pero el último PD de la herida muestra cómo la arteria se les escapa de las manos ya que Eversmann no ha conseguido pinzarla bien.

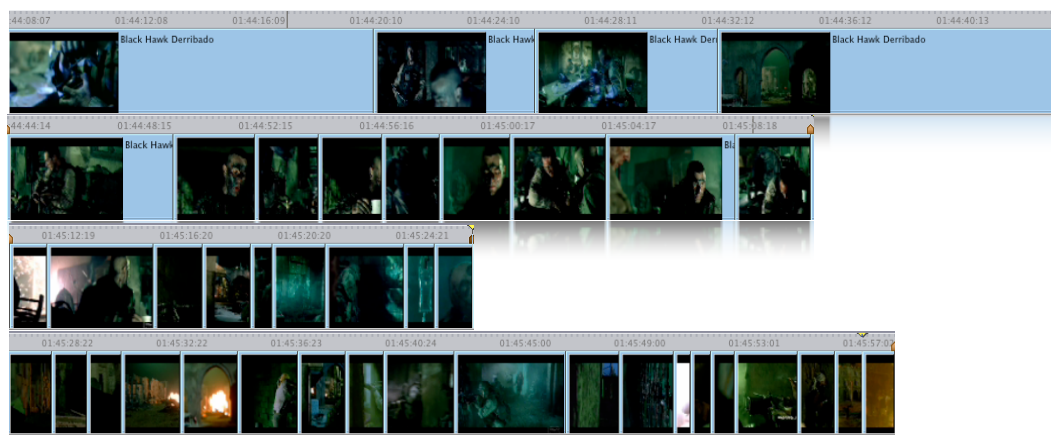
En el siguiente fragmento nace la melodía irlandesa que acompañó la entrada de los cuerpos de Pilla y Blackburn en el campamento<sup>31</sup>, pero en este caso es interpretada por piano en un tono más triste todavía. Se alterna entre los PP del médico y Eversmann (que siguen intentándolo) y los PP de Twombly y Yurek (con referencia de Smith en primer término). La reacción de estos últimos indica que los esfuerzos de Eversmann y el médico son en vano. El médico decide parar y detiene a Eversmann en un plano con el horizonte desequilibrado y mucho más contrapicado que el resto.

Smith despierta en un PPP cenital bañado por la luz azulada. Tras el inserto de su semisubjetivo de Eversmann y un plano del médico, pregunta si todo ha salido bien. Ni el

<sup>31</sup> "Leave no man behind"

médico ni Twombly contestan. En su plano semisubjetivo vemos como Eversmann responde amablemente que sí (se está adaptando a lo que su interlocutor necesita oír). El inserto del médico acusa la mentira piadosa de Eversmann. Desde el punto de vista semisubjetivo de Eversmann se aprecia el alivio de Smith.

## Sec. 89. La milicia ataca la posición de Sanderson y Grimes y la de Eversmann.



1:44:07 - 1:45:58

La música desaparece para mostrar un PD de un molinillo. Es Grimes, que cómodamente se ha puesto a preparar café. La planificación es muy similar a la de la secuencia 22, pero en este caso Grimes no ha de realizar “apartes” para sugerir su verdadero estado de ánimo. En este caso se enorgullece de quién es y habla sin tapujos con Sanderson. La iluminación es expresiva (verdosa y violeta). Esta escena se resuelve en tan sólo tres cortes de muy larga duración ya que la situación está en calma. Una larga panorámica presenta el exterior del edificio y descubre al líder de la milicia (de pañuelo y gafas) preparando su ataque. El suspense se garantiza por un sonido expresivo de ballenas que acompaña la aparición de su imagen, el espectador teme por los personajes, ajenos a lo que se prepara fuera.

Una elipsis presenta un diálogo entre Sanderson y Grimes. Sanderson venda el pie del soldado y le pregunta que de dónde le han sacado. Grimes explica en PP frontal sin referencia que le sacaron de un despacho y los dos personajes ríen. Grimes tiene mucha más confianza en sí mismo gracias a la relación con Sanderson.

En ese momento se produce una explosión en su localización que hace temblar la cámara. El miliciano ordena disparar de nuevo y desde detrás del lanzagranadas se ve cómo disparan otro proyectil. En este caso la explosión se produce en la localización de Eversmann. El médico se apresura por cubrir el cuerpo de Smith. Eversmann le mira preocupado.

La narración realiza una elipsis indefinida al pasar al exterior. Se aprecian cuatro planos de un vehículo en llamas cruzando el cuadro en múltiples direcciones. El líder de la milicia ordena un nuevo disparo que se vuelve a apreciar en dos planos desde detrás del lanzagranadas. La explosión tiene lugar en la localización de Eversmann. Se origina un rápido tiroteo en el que se yuxtaponen planos de uno y otro bando. Nace la melodía árabe de la milicia indicando su superioridad en el combate<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> “Hunger”

## Sec. 90. Hoot acaba con el problema liquidando al líder de la milicia



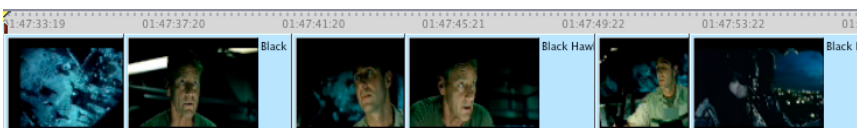
1:45:58 - 1:47:32

Un cambio musical (de árabe a redoble militar) presenta el PDV de Hoot (se visualiza mediante gafas de visión nocturna). Se realiza un lento seguimiento frontal y lateral en *steadicam* del desplazamiento del equipo de Hoot. Se genera una gran expectación puesto que se comunican por señas y el espectador desconoce qué es lo que trama el valiente *delta*. Se yuxtaponen planos de tiroteo y de una nueva explosión (cae tierra y soldados contra la cámara). Se suprime la música. Sólo acompaña las escenas de Hoot.

Se recupera la situación de Hoot y su equipo que continúan comunicándose por señas (duración regular de los planos y redoble de tambor). Uno de sus soldados se pone sus gafas de visión nocturna y tras su plano subjetivo se pasa a una explosión del lanzagranadas vista desde la espalda del tirador (en imagen se produce un blanco diegético y se suprime la música). El ritmo se acelera para mostrar el ataque sorpresa del equipo de Hoot a uno de los vehículos con lanzagranadas. Finaliza en un largo PP frontal de Hoot asfixiando a un enemigo (frialdad, profesionalidad). En una serie de planos de velocidad regular los deltas toman el lanzagranadas, Hoot apunta, otro soldado lo carga (ritmo regular).

Un sucesión rápida de planos muestra el ataque por sorpresa al líder de la milicia, quien se percata de lo que va a ocurrir demasiado tarde. Hoot dispara en un PGC muy contrapicado y la explosión resultante se aprecia dos veces en dos planos. Nace la música de tensión del ataque *delta* de la secuencia 49 para acompañar el desplazamiento coordinado de estos y se suprime cuando Hoot solicita por radio a Gallantine el alto el fuego puesto que se disponen a entrar en su refugio.

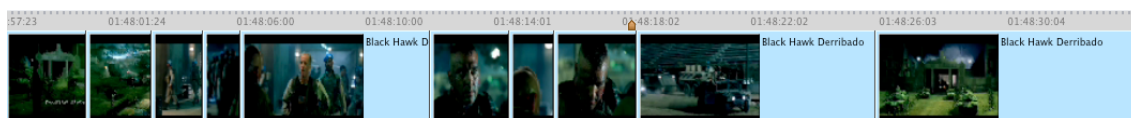
## Sec. 91. Garrison ordena que el personal de tierra marque con lámparas estroboscópicas la posición enemiga. Los helicópteros abrirán fuego cuando se ubique la posición del enemigo



1:47:32 - 1:47:57

Una elipsis sin definir lleva la narración al cuartel de mando de Garrison. Da una nueva misión a las tropas de tierra. Los planos mantienen una duración regular. Es una secuencia informativa, pero en el momento en el que dice "si no, mañana tendremos que sacar cientos de ataúdes" se inicia una melodía tensa para enfatizar la importancia de que esta orden salga bien. Un solo de batería anticipa la entrada de la siguiente secuencia.

Sec. 92. En el estadio paquistaní Cribbs coordina la partida de los humvees de la ONU. Le dice a McKnight que no hace falta que vaya. McKnight desobedece sus órdenes y dirige la partida del convoy



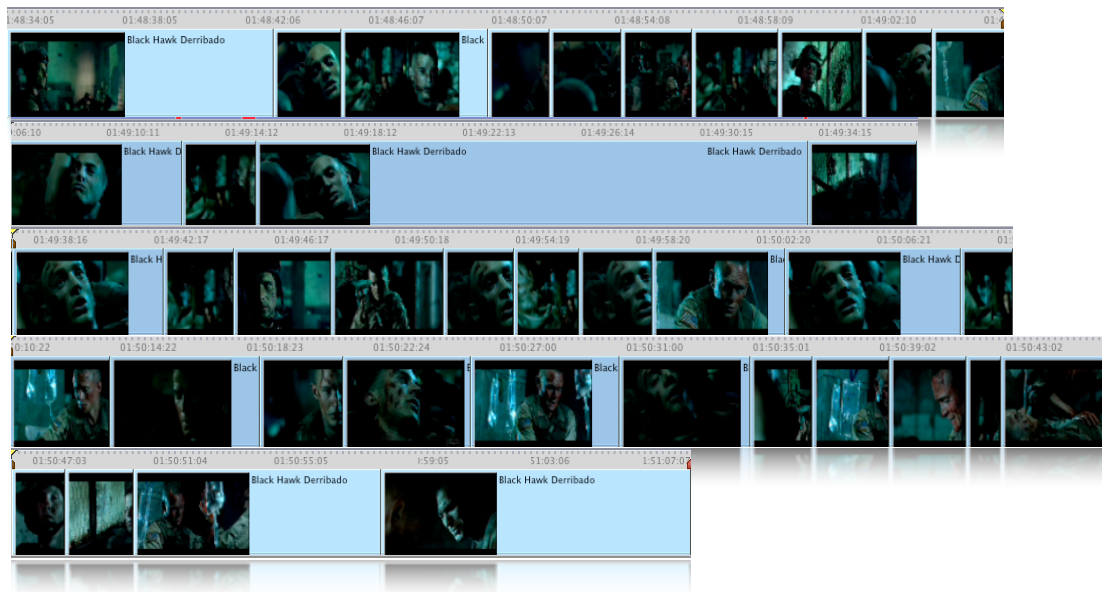
1:47:57 - 1:48:33

El solo de batería finaliza justo al comenzar un PG del estadio. Los vehículos se preparan para acudir a la zona hostil de Mogadiscio. Un corte presenta a Cribbs aproximándose a cámara frontalmente y otro (sincrónico con un cambio en la música a un tono épico) realiza un *travelling out* de McKnight acercándose a Cribbs. En un largo plano semisubjetivo de McKnight, Cribbs le indica que ya está todo listo y que no hará falta que vaya. McKnight levanta la cabeza en PP. La secuencia siguiente también entra sincrónicamente con una frase épica de la melodía<sup>33</sup> y presenta en un único PG cómo McKnight lidera finalmente el convoy. Se presenta a los *humvees* saliendo del estadio y un rótulo sobreimpresionado introduce un nuevo capítulo.

---

<sup>33</sup> "Leave no man behind"

### Sec. 93. Muerte de Smith



1:48:33 - 1:51:04

La música de la anterior secuencia finaliza sobre un *travelling in* a Hoot que está escuchando cómo Smith le dice a Eversmann que no quiere morir y el sargento le da ánimos (“no vas a morir”). El gesto de Hoot manifiesta que aprecia como Eversmann mantiene el tipo para aliviar los últimos momentos de vida de Smith. Smith le pide perdón. Eversmann (en un plano con el aire cambiado) le dice que lo hizo perfectamente, que salvó a Twombly (de quien se inserta un plano). “Te entrenaron y no fallaste” dice Eversmann. Un efecto de percusión acompaña la entrada de la reacción de Yurek (quien debe pensar que él sí falló al coordinar la entrada de sus hombres que llevó a herir a Smith).

Un salto de eje subraya el cambio de tema. De nuevo en el eje, Smith pensará en sus padres y, tras un plano de reacción de Eversmann, le pide en un larguísimo PPP tomado con teleobjetivo y con referencia de Eversmann que le diga a sus padres que luchó bien, que mereció la pena su muerte. Se inserta un plano de Goodale que aparta la mirada (todos sufren la agonía de Smith).

Smith pregunta por los *humvees*. Eversmann miente y dice que ya están a punto de llegar (se inserta un plano de Hoot que parece desear “ojalá”). Smith dice que aguantará y muere. Se insertan planos de Eversmann, el médico y Twombly acusando su muerte.

El médico comienza la reanimación, al tiempo que se insertan planos de reacción de todos los presentes. Cuando ya parece inútil Eversmann le detiene y los dos lloran en un plano lateral. Un encadenado lleva a la siguiente secuencia.

Durante toda la secuencia ha sonado la melodía irlandesa interpretada por piano que ya se empleó en la operación de Smith<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> “Leave no man behind”



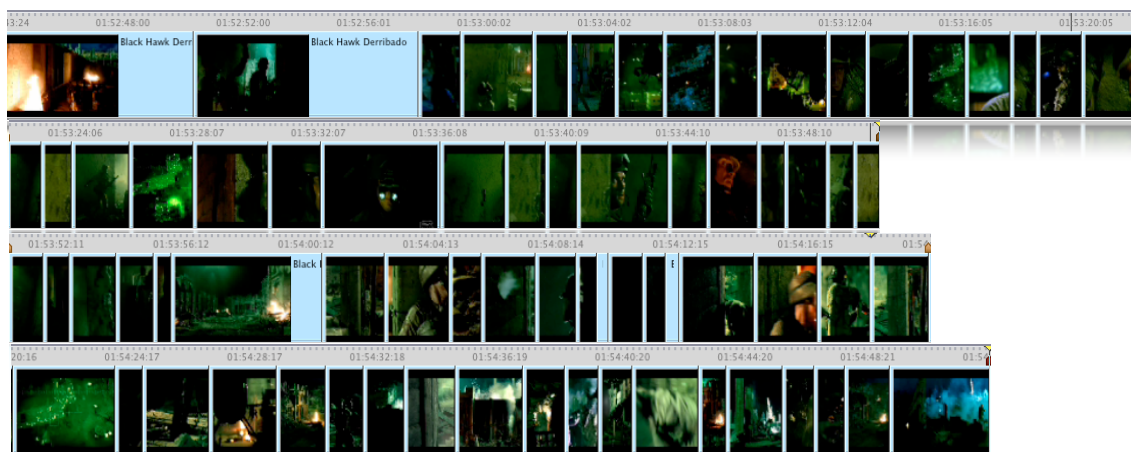
#### Sec. 94. Hoot anima a Eversmann tras la muerte de Smith



1:51:04 - 1:52:44

El encadenado permite una elipsis. Eversmann se ha quedado muy impresionado tras la muerte de Smith. Hoot entra en la habitación y en un largo plano coge la munición del arma del soldado fallecido. Se inicia un diálogo en plano-contraplano en el que Eversmann se lamenta de que debía de haberlo evitado consiguiendo una “evasan” y Hoot le explica que entonces dispondrían de una nave menos y habrían muerto más hombres. Es el primero que menciona a los hombres que habrían muerto (a Garrison le preocuparon únicamente las naves). Le dice que la guerra es así, que ahora no debe pensar esas cosas, sino pensar en garantizar que la mayoría de sus hombres sobrevivan y que han de librar la última batalla. El PDV es el de Eversmann. Se le presenta en PPP individualizado y a Hoot se le aprecia desde su plano semisubjetivo. El espectador aprende del mismo modo que Eversmann a digerir su tristeza y a prepararse para el combate.

#### Sec. 95. Llegan los helicópteros. Eversmann deberá señalar la posición del enemigo con una linterna estroboscópica. Lo consigue con la ayuda de Hoot. El helicóptero liquida a los enemigos.



1:52:44 - 1:54:52

Se inicia una música de acción<sup>35</sup> que acompaña un plano de grúa ascendente (narración objetiva) que muestra la gran cantidad de milicianos que llegan a pie a la zona de impacto y los que ya ocupan las azoteas. El combate se muestra desde la perspectiva de Eversmann quien organiza a sus hombres. Cae una granada en su localización (frontalmente a cámara). La narración objetiva presenta la llegada de un helicóptero y su PDV del combate. La radio permite la continuidad con un PP de Eversmann y, tras el diálogo entre el sargento y el piloto, Eversmann comunica que marcará el objetivo con una linterna (se inserta un plano de escucha de Garrison).

Un cambio en la música presenta a Eversmann arrojando la linterna y siendo observado por Hoot. El plano del lanzamiento se toma desde el PDV semisubjetivo de Hoot y su velocidad está ralentizada (Hoot aprecia la iniciativa de Eversmann y lo rápido que se ha repuesto de su anterior estado emocional). Se pasa al PDV del piloto, quien no es capaz de ver la luz de la linterna con su gafas de visión nocturna. En este punto el ritmo se ha ralentizado aportando suspense a la acción. Eversmann decide salir a campo abierto y lanzar la linterna al tejado.

---

<sup>35</sup> “Tribal war”

Hoot interviene ofreciéndose a ayudar (su PP es el más largo de esta situación indicándose su preocupación por la seguridad de su “pupilo”). Con la cuenta atrás de Hoot se crea una gran expectación: a cada número se corresponde un plano (de Eversmann, de Gallantine y uno frontal de Eversmann sonriendo que se toma desde el PDV de Hoot). La estructura recuerda a la cuenta atrás que realizó el médico en la secuencia de la operación de Smith.

La salida y el recorrido de Eversmann se muestra mediante planos muy contrapicados. El plano más largo del fragmento es un PG ralentizado en panorámica que permite apreciar el heroísmo de Eversmann a quien disparan desde todos lados. La música es tremendamente épica. Cuando llega a recoger la linterna sus acciones se cuentan en continuidad y únicamente se insertan planos subjetivos de los milicianos a los que dispara. La música recupera la tonalidad inicial de tensión para ver cómo logra llevar la linterna a la azotea.

Un inserto del PDV subjetivo del piloto (gafas de visión nocturna) presenta el éxito de la operación de Eversmann. El helicóptero ataca las posiciones de la milicia recuperándose el tono épico en la música. Se muestra mediante una sucesión de planos de duración regular del helicóptero disparando y el resultado de esto. Se muestra a la milicia siendo abatida y también a Eversmann resultando ileso aunque se dispare hacia él (ralentizado y frontal a cámara). Los disparos del helicóptero se visualizan mediante una cámara adosada al exterior del mismo que presenta los proyectiles siendo disparados en primer término (documental). Una sucesión de explosiones y tiroteos llevan al helicóptero a irse puesto que se ha quedado sin munición (esto se narra por radio y permite la continuidad a la siguiente secuencia).

## Sec. 96. McKnight llega a la posición de Steele. Eversmann y sus rangers aguantan la resistencia



1:54:52 - 1:56:02

Sobre un largo plano de escucha (en PC frontal y tomado mediante una panorámica circular que genera expectación) se continúa escuchando la narración de la radio informando que el convoy de McKnight llegará a esa posición en 4 minutos. La música se mantiene de la anterior secuencia favoreciéndose la sensación de continuidad y manteniendo alto el ritmo general del clímax del film.

Un PG presenta al convoy acercándose. Se inserta un plano de reacción de Ruiz (es posible su evacuación, no como con Smith) y a partir de este punto se presenta en continuidad el feliz reencuentro entre McKnight y Steele. Un disparo de Cribbs a unos milicianos permite una elipsis. Entonces Steele comunica por radio a Eversmann que se aproximan a rescatarlo. Como ya es habitual, la situación de Steele se presenta mediante planos estables y la de Eversmann completamente inestable (frecuentes explosiones hacia cámara, temblores). Quedan 5 minutos para la llegada de convoy.

A partir de este punto comienza un fragmento de montaje expresivo<sup>36</sup>, elíptico, que refleja mediante PD la tensión de estos hombres en su último combate para lograr la supervivencia. Se suceden el PD de un gatillo disparando (tomado con teleobjetivo por encontrarse todo lo demás fuera de foco), la caída de los casquillos (ralentizado y con gran presencia del sonido metálico que producen al caer), los ojos de uno de los soldados (ralentizado y con los disparos en primer término), un PM ralentizado de otro soldado disparando, un PM ralentizado de milicianos disparando contra él (manteniendo el eje), un PD diferente de la caída de los casquillos (con el mismo tratamiento que el anterior), otro PD (más cerrado) de los ojos tensos de otro soldado, un PM de Nelson ralentizado y un PD mucho más cerrado de los casquillos. Se recuperan la continuidad y el tratamiento realista del tiempo para mostrar cómo Kurth pide munición y Eversmann le indica que es lo último que les queda.

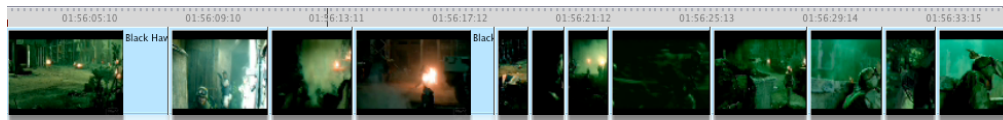
<sup>36</sup> La música que lo acompaña es “No man left behind”



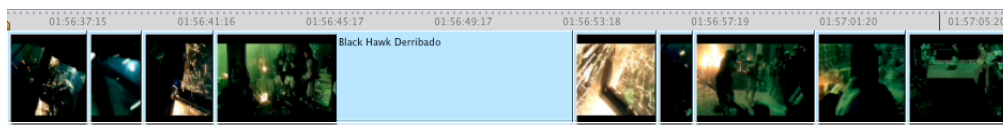
El planteamiento de este fragmento permite resumir expresivamente el combate y genera mucha expectación (ya que se ocultan los hechos dramáticos y se centra en la sensación del mismo). Los planos mantienen un ritmo regular, lo cual permite el optimismo ya que esto habitualmente ha transmitido en el film que los soldados norteamericanos controlan la situación. Este fragmento permite además el paso del tiempo de la acción (5 minutos, se ha indicado).

Sec. 97. McKnight llega a la posición de Eversmann. Plan de huida. Tratan de abrir el helicóptero y extraer a Wolcott. Pero es imposible. Estarán ahí hasta que lo saquen

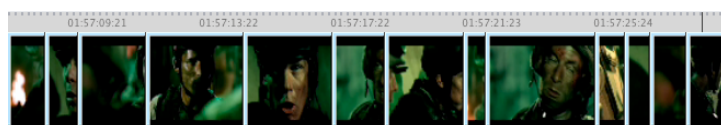
1:56:02 - 1:58:34



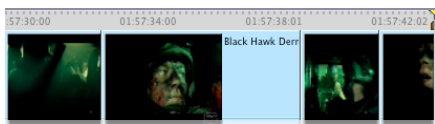
La secuencia anterior ha presentado un fragmento de paso de tiempo y su final, justo cuando se les termina la munición, presenta a Eversmann mirando fuera de cuadro. Lo siguiente que se aprecia es el primer plano de esta escena (un PG de la entrada de McKnight desde el PDV de Eversmann). El rótulo que informa de la hora a la que este suceso tuvo lugar permite que se dividan las escenas, pero la música y la asociación entre el PP de Eversmann y el PG inicial permiten la continuidad y que se mantenga el ritmo. La entrada del convoy es presentada por Eversmann quien lo indica a sus compañeros repitiendo el último plano de la anterior secuencia (confirmando la continuidad directa). Cinco planos presentan la entrada del convoy en la ciudad. La música es triunfal. Eversmann sale con sigilo al exterior y, mediante un salto atrás, se muestra en GPG a McKnight caminando tranquilamente entre los disparos (resultando un *gag*, forzándose la alegría). El feliz reencuentro se muestra en continuidad mediante PM con referencia.



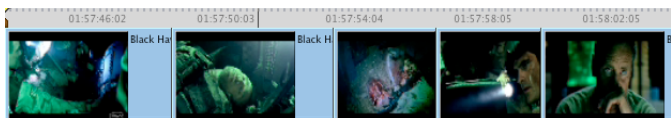
Una elipsis presenta a un soldado abriendo el helicóptero. Un PD muestra el rostro del cadáver de Wolcott (rescatarle ha sido la mayor prioridad de los *rangers* durante la mitad del film). Un largo PG realiza el seguimiento de Sanderson y Grimes conforme el sargento intenta ayudarlo a andar y Grimes se niega. Se ríen, se han hecho amigos y Grimes finalmente se vale por sí mismo. Un PD de las chispas irrumpe devolviendo la atención al helicóptero y de nuevo se pasa a Grimes llegando a su posición. Un *travelling in* sigue a Steele tras su espalda (documental) e introduce la narración en otra ubicación. La entrada de Hoot en plano puede querer indicar que la vista del desplazamiento se correspondía con su perspectiva.



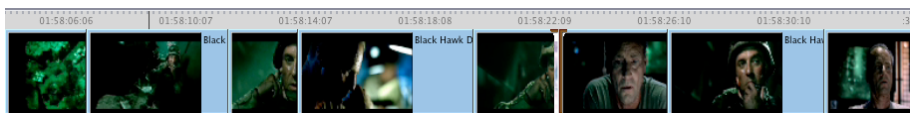
Eversmann está en una de estas reuniones por primera vez y su PP inicia el fragmento. Todas las intervenciones de los superiores se toman en PP frontal con teleobjetivo (la atención se centra absolutamente en ellos que hablan con franqueza y expresan sus verdaderas opiniones). Cribbs les indica que el décimo de montaña escoltará los *humvees*. Steele protesta y dice que sus *rangers* deben acabar su labor. Cribbs se lo permite. Hoot, McKnight y Sanderson lo aprueban.



Un fragmento muy corto presenta la situación de Grimes dentro del convoy con los heridos. Su PDV presenta el horrible estado de algunos, y en un PPP el personaje indica su preocupación porque “estos cacharros son un puto imán de balas” (*gag*, él es un imán de explosiones). Ordena al conductor que arranque, pero se topa con la realidad. Éste le contesta “arrancaré cuando se me ordene, soldado”.



Se pasa a la apertura del helicóptero desde el PDV de quien logra introducirse en el interior. El rostro de Wolcott tiene mucho protagonismo ya que se muestra en dos planos consecutivos desde dos ejes distintos. El médico mira sus piernas (se aprecia desde su PDV) y su reacción y la de su auxiliar indican que su extracción no será fácil. Se pasa al plano frontal de Garrison preguntándole a McKnight qué está pasando abajo.



Su PDV subjetivo del monitor introduce la voz por radio de McKnight quien explica que hay que desmontar la cabina para poder sacar el cadáver. En un PG de McKnight se escucha cómo Garrison solicita una estimación realista del tiempo. Un salto adelante destaca en PP frontal cómo McKnight responde “no lo saben”. Un PP lateral de Garrison (que no se ha empleado antes) recibe la mayor duración del fragmento. Se toma una larga pausa antes de decir “Danny, nosotros no abandonamos a nadie”. Antes de esta frase comienza un *increscendo* de percusión y se escucha en PP frontal de McKnight a Garrison diciendo por radio “haga lo que debe hacer”. Se trata de una decisión difícil (puesto que implica permanecer más horas allí). Esto se subraya por los planos de reacción de ambos personajes que cierran la secuencia.

Sec. 98. El convoy deja Mogadiscio. Hoot y sus hombres vuelan los restos del *black hawk*. No hay sitio para los protagonistas en los vehículos (Eversmann, Steele, Hoot, Sanderson y otros). Deciden ir a pie cubiertos por ellos. Los dejan atrás. Sobreviven a un último tiroteo y agotados logran salir de Mogadiscio

1:58:34 - 2:02:11



La música facilita la continuidad aunque se percibe una elipsis por el cambio de iluminación (ahora es de día) y que se presente el cuerpo de Wolcott tras haber sido extraído del helicóptero. Se confirma la elipsis cuando en el segundo corte se presenta el rótulo con la fecha y hora del suceso. En un plano de grúa ascendente de gran duración se muestra que el tiroteo aún continúa. Acompañados de música épica, tres planos elípticos muestran la salida del convoy. Un plano frontal muestra a Hoot lanzando una granada de mano a cámara para seguidamente mostrar que la ha arrojado al helicóptero abatido. Los *deltas* Hoot y Sanderson se alejan, y la explosión se visualiza en seis cortes (repetida ese mismo número de veces). Los planos son cada vez más abiertos o de diferentes perspectivas (en ocasiones aparecen los soldados en primer término). Se trata de la explosión más importante de la película (ya que implica haber finalizado del todo la misión).

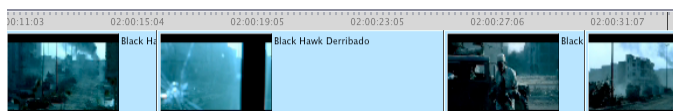


Se pasa a la posición de Steele, quien llama al interior de uno de los vehículos para que su equipo pueda subir a él. El conductor paquistaní que se negó a partir con Grimes en la anterior secuencia responde que no hay sitio y les indica que suban al techo. La reacción de frustración se aprecia en cara de Sanderson (quien presenció como Steele se empeñó en que ellos escoltaran los *humvees*, motivo por el que se han quedado fuera). Un PP frontal de Steele muestra su indignación ante la propuesta del soldado de la ONU. Un corte a PP de Twombly presenta cómo se anticipa a su capitán al decir “yo no pienso ir en el jodido techo”. Sobre el plano de Steele se escucha como cambia el tono y añade “señor”. Steele en esta ocasión no se enfada con el soldado por alterar la cadena de mando. Sanderson grita desde el fondo que los vehículos están llenos y Steele cierra la puerta del *humvee* (corte a negro diegético).



En plano de Sanderson se informa de que irán corriendo y que deberán cubrirse con los vehículos. Un PG de grúa asciende para dejar ver la salida definitiva del convoy de la zona de impacto. Un radical cambio de angulación (desde el suelo) presenta en PG el trayecto del convoy. Dos PGs frontales desde perspectivas diferentes permiten ver como los *humvees* dejan atrás a los *rangers* y *deltas*. Subraya su abandono. Seguidamente, se aprecia en PA a los soldados en primer término huyendo de la milicia que irrumpe en el cuadro (al fondo). La música varía (tensión)<sup>37</sup> y se pasa a un plano documental de los pies de los soldados aproximándose a cámara. El cuadro es inestable. Se insertan varios planos desde la perspectiva de la milicia disparando a los soldados.

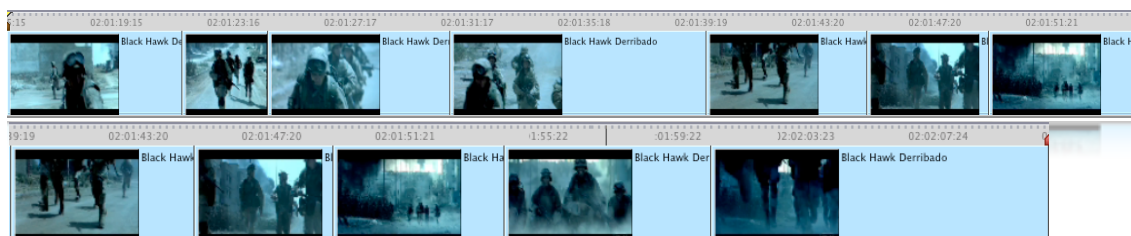
<sup>37</sup> “Hunger”



Un nuevo cambio en la música recupera la melodía del prólogo y la imagen se tiñe de la tonalidad azul y desaturada de éste para presentar el trayecto del convoy visto desde dentro del mismo. En un plano subjetivo se ve cruzar a un anciano cargado con un niño. El plano es muy largo, y la acción se recupera en otro tomado desde el exterior del vehículo (ambos están ralentizados). La referencia al prólogo (recuerda a los ancianos que miraban al horizonte) resulta negativa, puesto que indica que después de todo, la acción de los personajes no ha cambiado las cosas.



Se recupera la acción de los *deltas* y *rangers* para mostrar su entrada en cuadro en primer término con los *humvees* al fondo ya muy lejos de ellos. Un plano ralentizado los muestra disparando frontalmente. La milicia irrumpe en primer término del PG anterior disparando hacia ellos. Un salto adelante muestra a los soldados devolviendo los disparos frontalmente (no desisten). Tres planos conjunto ralentizados de los soldados parecen calmar la tensión. De pronto una mujer sale corriendo asustada por Eversmann y en continuidad se muestran los esfuerzos del protagonista por ponerla a salvo (en velocidad normal). Expresa que no le queda munición. Sanderson le cubre insertándose sus disparos sobre la milicia en plano subjetivo del sargento. Se pasa a la posición de Kurth quien apunta a una mujer (esto se aprecia desde el punto de vista del soldado) y mediante planos de larga duración se prolonga la tensa expectación de personaje y público. Kurth suplica que la mujer no coja un arma (no quiere matarla), pero ésta la coge (*zoom in*) y por suerte un compañero está ahí para ajusticiarla antes de que mate a su amigo.



Una serie de PGs frontales ralentizados que se alejan de los personajes permiten que la ambientación sonora se vaya suprimiendo, escuchándose únicamente la música del prólogo y sus jadeos o efectos del agotamiento. Uno de ellos vomita, otro se cae, han de continuar disparando (se escucha caer un casquillo), y los planos son cada vez más ralentizados. Finalmente se aprecia un GPG frontal de ellos aproximándose a cámara con una multitud de milicianos al fondo viéndoles marchar, un PA de Eversmann (también frontal, contrapicado) y un PD de sus pies corriendo mientras sale de campo deja únicamente en él a la multitud que se mantiene al fondo. La relación de esta imagen con la música del prólogo confirma que, como dijeron los milicianos de Aidid: la intervención americana no impedirá que continúe la guerra civil.

## Sec. 99. El grupo de soldados se aproximan al estadio. Una multitud agradecida les vitorea

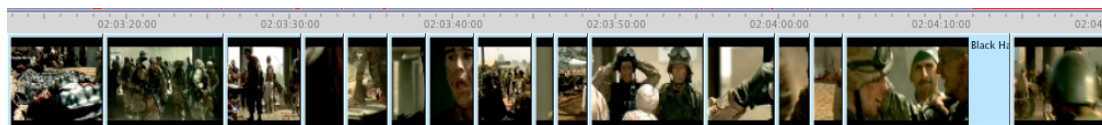


2:02:11 - 2:03:12

Un encadenado presenta la silueta de un niño apareciendo entre la niebla. La música<sup>38</sup> permite la continuidad y la tonalidad de la imagen y el ralentizado aportan un aire de ensoñación. Un nuevo encadenado presenta a los soldados corriendo hacia cámara (el sonido realista está suprimido), sólo se escucha la melodía del prólogo y una atmósfera de viento. De pronto se recupera el plano de los niños pero en este caso están menos ralentizados, el cuadro es inestable, y se identifica que se trata del PDV subjetivo de Eversmann a quien se muestra en el siguiente plano compartiendo el cuadro con los niños. Se escuchan las risas de estos. Los niños dirigen a los soldados al estadio donde una multitud les vitorea en agradecimiento (pero se escuchan sus gritos muy lejanamente). Se suceden PG desde la perspectiva de los soldados, PPs de Eversmann, PG con los niños en primer término y los soldados al fondo (las risas tienen más presencia que los gritos) para finalmente presentarse en un GPG una panorámica de la multitud a la espalda de Eversmann ante la puerta del estadio. El resto de soldados entran en cuadro y se transforma el tono de la imagen que deja de ser azulada para ser cálida.

La secuencia presenta la reacción de los civiles (agradecimiento) y el extrañamiento de los soldados, que no se jactan de la victoria, sino que no terminan de darse cuenta de que efectivamente *algo* han cambiado las cosas. Se termina la música del prólogo. Todos los planos están ralentizados y el sonido se presenta subjetivamente para incidir en que la motivación de la secuencia son las impresiones emocionales de los soldados.

## Sec. 100. Entrada de los protagonistas en el estadio (interior)



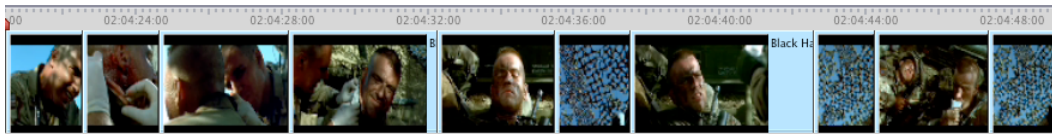
2:03:12 - 2:04:20

Una vez dentro, se muestra un PD del cierre de una bolsa de cadáveres (intentar cambiar las conlleva un precio). El sonido de la cremallera tiene mucha presencia. El plano realiza una panorámica para poderse apreciar al fondo la entrada de los protagonistas. Un salto adelante presenta frontalmente a estos en varios tamaños apreciándose su cansancio. Un PP de Hoot particulariza en su visión de varios cadáveres (que se aprecian mediante su plano subjetivo). En lugar de recuperar la reacción de Hoot se pasa a la de Sanderson visualizando lo mismo. Finalmente se presenta un PP de Eversmann. Desde el PDV de los soldados se aprecia cómo una serie de mayordomos paquistaníes se aproximan a cámara ofreciéndoles té (ralentizado), se inserta la reacción de Kurth en PP, y posteriormente el mismo plano de los mayordomos muy cerca de cámara, aberrado por el uso de un gran angular. Un plano conjunto muestra a Steele como la persona a la que le ofrecían té (realizándose de nuevo un juego de miradas en los que varios personajes comparten plano subjetivo). A su lado tiene a Hoot. Tras dudarlo, coge el té y lo bebe agradecido. En PP se aprecia como Hoot también bebe y se tira el líquido al rostro para refrescarse. Dos planos del reencuentro de Nelson y Twombly, y de Gallantine siendo ayudado por un compañero preceden a un plano de Eversmann solo (le falta Smith).

<sup>38</sup> "Still"



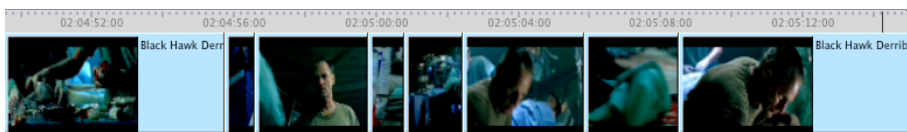
### Sec. 101. McKnight y Grimes son atendidos por el médico



2:04:20 - 2:04:49

McKnight es atendido por el médico. No hay música, de modo que se escucha el sonido del esparadrapo al despegarse de la herida provocando desagrado. McKnight sigue vivo porque le dieron a unos centímetros de la yugular. Se pasa a Grimes que espera a ser atendido. Sanderson le trae té (porque no hay café) y Grimes sonríe. Sanderson está contento de volver.

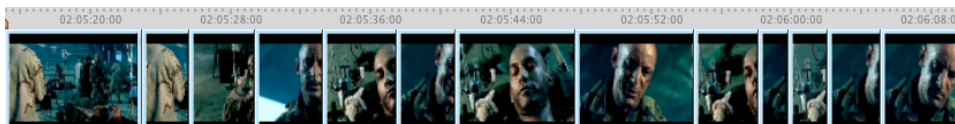
### Sec. 102. Garrison ayuda en lo que puede en el hospital de campaña



2:04:49 - 2:05:15

Se inicia una música militar (fúnebre) en la que se aprecia en PD las manos de los médicos ensangrentadas en primer término. Salen de cuadro y se aprecia la entrada de Garrison en el hospital de campaña. Se inserta un plano subjetivo desde su PDV. Se aprecia como un chorro de sangre cae al suelo en un plano muy breve. El sonido del chorro tiene mucha presencia, mientras el ambiente del hospital está suprimido. En PP contrapicado se aprecia la reacción de Garrison quien en cinco cortes en continuidad coge una sábana y se agacha a recoger la sangre del suelo mientras los enfermeros cruzan por delante de él. La duración de sus PPs subrayan la culpabilidad que siente el personaje ya que la misión la dirigió él.

### Sec. 103. Steele va a visitar a un malherido Ruiz



2:05:15 - 2:06:09

La música militar fúnebre continúa sobre la siguiente secuencia. En un PG se aprecia la entrada de Steele que se dispone a visitar a alguien que está en una camilla. Justo en el momento del corte, un médico sale de cuadro y aprovechándose su movimiento se realiza un salto adelante a la reacción preocupada de Steele que piensa por un momento que el paciente ha muerto. Se muestra en plano subjetivo desde la perspectiva de Steele un PP de Ruiz. Steele le llama y abre los ojos. La conversación transcurre en PPs de ambos. Ruiz le pide que no vuelvan allí sin él, "aún puedo cumplir", dice. Steele, quien se ha dirigido a él por su nombre de pila, le acaricia cariñosamente el rostro y le indica que descanse.

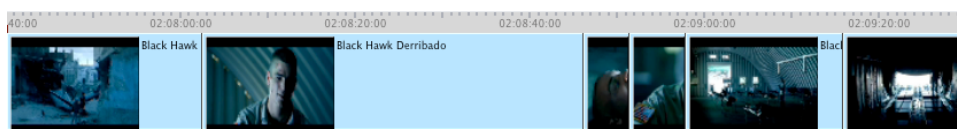
#### Sec. 104. Hoot se prepara para regresar e impide que Eversmann también lo haga. Explica qué significa estar en el ejército para él



2:06:09 - 2:07:39

Un largo PG realiza un seguimiento de la llegada de Eversmann a la posición de Hoot. La música cambia a la melodía irlandesa que acompañó la entrada de los cuerpos de Pilla y Blackburn y la muerte de Smith<sup>39</sup>. Eversmann le pregunta si va a volver. Hoot contesta en PP que aún quedan hombres dentro. Comienza a comer, y de pronto le regala a Eversmann su última lección “cuando la gente me pregunte por qué lo hago no pienso decir una puta palabra... No lo entenderían, no entenderían que lo haces por el hombre que está a tu lado”. Eversmann comprende esa sensación porque es lo único que ha tenido en mente durante el combate (en concreto con Smith). Las palabras de Hoot sirven también para indicarle qué le va a pasar a Eversmann cuando vuelva a su hogar, y además sirven para interpretar las secuencias que se acaban de presenciar de Sanderson-Grimes, Steele-Ruiz. Todos luchan por “el hombre que está a su lado”. Eversmann decidido coge su arma para ir con él. Hoot se niega, le dice que va mejor solo.

#### Sec. 105. Eversmann se despide de Smith (epílogo)



2:07:39 - 2:09:29

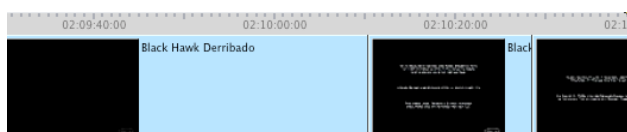
Un PG tomado en travelling lateral y de tonalidad azulada presenta los restos de uno de los helicópteros en Mogadiscio y a unos niños jugando con él. La música del prólogo acompaña a las imágenes y se introduce la voz en *off* de Eversmann quien relata como Blackburn le preguntó que por qué volvían a casa, que qué había cambiado. Eversmann dice que contestó “nada”, y añade “pero en realidad ha cambiado todo: yo he cambiado”. Se pasa a su PP frontal y centrado se realiza un lentísimo *travelling in*. En él explica a su interlocutor que alguien le preguntó antes de venir si iba a la guerra para ser un héroe. Él explica que no, que no se puede elegir ser un héroe, “pero a veces las cosas salen así”. Su movimiento permite apreciar que a quien le habla es al cadáver de Smith. Parece querer indicar que no quiere ser considerado héroe, que el verdadero héroe es Smith que cumplió con su labor. Eversmann no está contento, se enorgullece de su labor, pero no es vanidoso. Ser un héroe ha conllevado perder a su mejor amigo. Un GPG del hangar lleno de bolsas de cadáveres despide al personaje. Se pasa a un plano tomado desde el interior de un avión desde el PDV de los ataúdes conforme se cierra la puerta para despegar.

---

<sup>39</sup> “Leave no man behind”



## Epílogo



2:09:29 - 2:10:39

La música que nació en la anterior secuencia introduce unos rótulos informativos acerca del hecho real en el que se basa la película. Se presenta la lista de soldados que murieron en acción y el número de víctimas somalíes. También se indica que Gordon y Shughart recibieron un medalla de honor a título póstumo (la primera desde Vietnam) y que a Durant lo rescataron 11 días después. Se explica que, dos semanas después, el Presidente Clinton ordenó la vuelta a casa de las tropas. Finalmente se explica que tres años después se logró acabar con Aidid y que entonces Garrison aceptó la responsabilidad del resultado de la misión.

Durante el rodillo en el que se presentan los nombres de los soldados caídos se escucha la lectura de una carta. La única que ha tenido peso en la narración es la de Ruiz, así que el espectador asume que puede ser la de él. En ella se despide de su mujer y le indica que les diga a sus hijos que los quiere. La carta la despide “papá”, así que podría ser cualquiera de los hombres del rodillo. Permite que se reflexione sobre las vidas perdidas en combate (la de los soldados y la de sus familias).

## **2.2. TABLAS DE ANÁLISIS CUANTITATIVO (MACROANÁLISIS)**

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Duración en segundos	173	104	54	43	147	33	37	48	54
Nº PLANOS	15	38	22	14	20	6	8	24	22
DMP	11,53333333	2,736842105	2,454545455	3,071428571	7,35	5,5	4,625	2	2,454545455

10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
34	47	9	144	239	19	36	43	150	32	17
12	20	6	27	78	5	10	16	43	9	3
2,833333333	2,35	1,5	5,333333333	3,064102564	3,8	3,6	2,6875	3,488372093	3,555555556	5,666666667

21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
45	57	174	53	39	39	83	29	67	145	30
12	11	76	12	16	9	21	8	16	52	11
3,75	5,181818182	2,289473684	4,416666667	2,4375	4,333333333	3,952380952	3,625	4,1875	2,788461538	2,727272727

32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42
42	48	27	35	107	86	103	41	74	27	32
18	14	9	15	60	32	34	14	25	13	13
2,333333333	3,428571429	3	2,333333333	1,783333333	2,6875	3,029411765	2,928571429	2,96	2,076923077	2,461538462

43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53
107	112	41	64	98	30	57	17	16	26	40
63	61	13	25	41	7	37	4	5	7	20
1,698412698	1,836065574	3,153846154	2,56	2,390243902	4,285714286	1,540540541	4,25	3,2	3,714285714	2

54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64
99	64	43	75	168	149	72	58	33	96	108
63	29	10	19	56	67	26	35	15	43	69
1,571428571	2,206896552	4,3	3,947368421	3	2,223880597	2,769230769	1,657142857	2,2	2,23255814	1,565217391

65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75
59	126	131	17	32	73	65	99	104	52	43
21	42	39	6	8	44	24	54	59	21	17
2,80952381	3	3,358974359	2,833333333	4	1,659090909	2,708333333	1,833333333	1,762711864	2,476190476	2,529411765

76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86
88	31	133	22	63	85	150	44	79	66	40
54	10	60	6	18	28	74	21	29	18	7
1,62962963	3,1	2,216666667	3,666666667	3,5	3,035714286	2,027027027	2,095238095	2,724137931	3,666666667	5,714285714

87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97
116	162	110	94	24	35	171	100	129	69	172
21	50	41	46	6	10	39	15	73	29	51
5,523809524	3,24	2,682926829	2,043478261	4	3,5	4,384615385	6,666666667	1,767123288	2,379310345	3,37254902

98	99	100	101	102	103	104	105	106
216	61	68	29	25	54	90	109	69
83	14	16	10	8	13	14	6	3
2,602409639	4,357142857	4,25	2,9	3,125	4,153846154	6,428571429	18,16666667	23

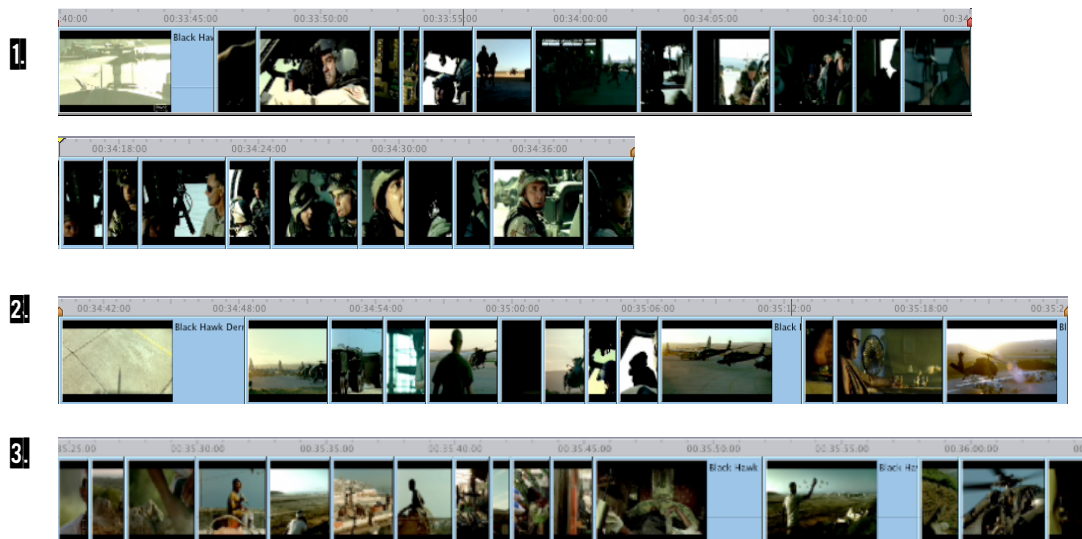


## 2.3. MICROANÁLISIS DIALÉCTICO

# BLACK HAWK DERRIBADO

## SECUENCIAS 30-44: OPERACIÓN IRENE

SECUENCIA 30. *Rangers y deltas* despegan hacia el combate. Los simpatizantes de la milicia la ponen sobre aviso



ESTRUCTURA.- La secuencia presenta varias escenas en montaje alterno estructuradas en tres pulsos dramáticos.

1. *Los pilotos recibe la orden de comenzar la operación Irene y preparan el despegue. Los rangers suben al helicóptero de Wolcott, y Garrison se acerca para recordarles que “no se abandona a nadie”. Eversmann está nervioso y confiesa a Grimes que es su primera incursión. McKnight da orden de partir a los humvees.* Se divide en tres fragmentos (situación de los pilotos, acción de rangers y orden de partida de McKnight). El primer y el último fragmento sirven como marco al episodio emocional. Se cambia de situación mediante montaje alterno y cambios de estrofa musical. Yuxtaposición de subestructuras de tres planos para despliegue y fragmento en continuidad para protagonistas. Todo vinculado por miradas y música.
2. *Los helicópteros despegan y Sizemore, que ha de permanecer en el campamento por su escayola, los ve partir. Atto siente el despegue en su celda.* Se divide en dos fragmentos. El último sirve como transición a la siguiente escena. Yuxtaposición inicial de vehículos (subestructuras de tres planos). Situación de Sizemore y Atto en continuidad.
3. *Un niño somalí avisa por teléfono a la milicia del inicio de la operación norteamericana. El líder de la milicia da orden a sus hombres de que se preparen para la acción bélica.* Montaje alterno entre niño con teléfono y milicia. Dividida en tres fragmentos que omiten información al espectador para favorecer la expectación. El último pretende el suspense, ya que el público conoce las intenciones de la milicia y los protagonistas no. Todo en continuidad (telefónica, musical y de movimiento).

RITMO.- Dura 2 minutos 25 segundos y contiene 52 cortes. Su DMP es de 2 segundos. Los pulsos dramáticos combinan PG largos del contexto del inicio de la operación que destacan la belleza y poderío del despliegue norteamericano con PC, PP y PD breves que sirven como clímax emocionales de cada situación. Cada fragmento finaliza con un breve episodio de transición a la siguiente escena (se agiliza el ritmo estructural). La música dirige el ritmo y la estructura de la secuencia. El ritmo sigue un planteamiento focalizado irregular (aceleración, deceleración en función de estado de ánimo de personajes protagonistas de cada sección). Se pretende identificación con bando norteamericano y admiración. También sembrar suspense con la milicia.

1. PLANOS 1-23.- El primer fragmento presenta dos estructuras de tres cortes para presentar la situación de Wolcott y la de Durant. La segunda es proporcionalmente más breve que la primera, lo cual acelera la sensación temporal (funciona como “cuenta atrás”). Seguidamente se presenta con ritmo regular y planos largos la ejecución del protocolo de los *rangers*. Los diálogos de Garrison con el pelotón y de Eversmann con Grimes se aceleran hacia el clímax (reacciones de Eversmann a mandato de Garrison y reacción tras confesión). Se pretende la identificación con sargento y Grimes. Seguidamente se introducen dos planos que sirven como transición a la siguiente situación y que presentan un ritmo lento. La música se inicia durante el mandato de Garrison para subrayar el motivo del conflicto emocional de Eversmann, no guía el ritmo.
2. PLANOS 24-36.- El primer fragmento presenta un ritmo que se acelera hacia el plano de Wolcott despidiéndose antes de despegar. Los planos frontales de Sizemore también son breves (se incide en emociones de ambos personajes). El inicio de los pulsos se sincroniza con el ritmo de la percusión.
3. PLANOS 37-52.- En esta sección se presentan tres acciones: el niño llama a la milicia, se lleva el teléfono al líder y éste escucha el sonido de los helicópteros mientras los soldados norteamericanos no se percatan de lo que está ocurriendo. Para subrayar estas tres acciones se presentan tres fragmentos que se inician en un plano muy breve y cuya duración aumenta a partir de éste. Son tres fragmentos de ritmo decreciente ya que sirven a construir la expectación (se oculta información al espectador). El último plano de la secuencia es muy breve, ya que sirve como transición a la siguiente escena para agilizar el ritmo por contraste musical y en duración (subraya el enfado del miliciano).

## ANÁLISIS DE COLISIONES CUALITATIVAS

1. PLANOS 1-23.- *Los pilotos recibe la orden de comenzar la operación Irene y preparan el despegue. Los rangers suben al helicóptero de Wolcott, y Garrison se acerca para recordarles que “no se abandona a nadie”. Eversmann está nervioso y confiesa a Grimes que es su primera incursión. McKnight da orden de partir a los humvees.*

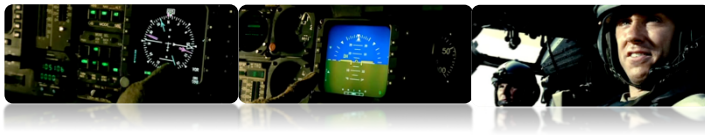


El plano 1 se inicia mediante un fundido a blanco que abre el episodio del inicio de la misión. Es un PD de las hélices poniéndose en marcha. La proximidad de éstas al PDV hace que sirva como cortinilla diegética al siguiente plano. Función del corte: Transición.



El plano 2 es un inserto de un PD de la manipulación del cuadro de mandos del helicóptero. Se toma desde la perspectiva opuesta al plano anterior. Esto acusa fragmentación y agiliza la velocidad de lectura por el cambio de ubicación, tamaño y perspectiva.

El plano 3 presenta en PM a Wolcott confirmando que ha iniciado la operación Irene. El plano es largo y permite apreciar su entusiasmo. De nuevo se toma desde la perspectiva opuesta al plano anterior (mismo fin).



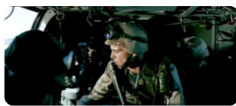
Los planos 4, 5 y 6 repiten las características de los anteriores. Se yuxtaponen dos PD con un PP del piloto tomado desde la perspectiva y angulación opuestas. Los planos son mucho más breves así que se obliga a acelerar la velocidad de lectura en mayor medida que antes. El empleo de la misma estructura e idénticos planos permite equiparar entre los dos pilotos (que mantienen una buena amistad –como se vio en secuencia 8-).



El desplazamiento de los *rangers* hacia el helicóptero también se presenta en tres planos que presentan una diferencia de 90° entre sus perspectivas (aunque en este caso existe continuidad física). El plano central (plano 8) es el único que presenta movimiento (*travelling* lateral), y éste sirve para particularizar en Eversmann (que ocupa el centro del cuadro). El plano 7 presenta una angulación muy baja y se toma a contraluz (no se discrimina entre soldados, es una imagen del colectivo).



El plano 10 presenta una visión limitada del ascenso de los soldados. Uno de ellos bloquea el PDV sirviendo como fundido de negro diegético (ya que a partir de aquí los planos abandonan el esquema estructural anterior de subestructuras de tres planos). Parece el PDV subjetivo de alguien que ya ha subido al helicóptero.



El plano 11 parece identificar a Eversmann como el que veía lo que se presentaba en el cuadro anterior. Se le retrata en el centro de un plano conjunto. Su centralidad en la composición le identifican como protagonista del fragmento.



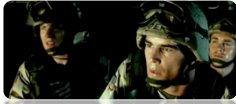
El plano 12 es un PP de Blackburn que parece nervioso ante la situación. Sobre el corte se inicia la música con un sonido similar al del “scratching”. Sugiere su estado de ánimo.



El plano 13 presenta a Busch frontalmente en PPP. Da a entender que el plano anterior se corresponde con su PDV. El recurso a la focalización múltiple recuerda a la secuencia 23 de preparación de los soldados. Permite componer una imagen emocional colectiva y aporta dinamismo (aceleración velocidad de lectura). Se hace panorámica a Wolcott que dilata expectación y relaciona espacialmente a los personajes de este fragmento con el que protagonizó el primero.



El plano 14 presenta en PM a Garrison aproximándose al grupo para desearles suerte. Su parlamento cabalga sobre el plano siguiente.



El plano 15 presenta a Eversmann en PC, levemente picado y desde una perspectiva más diagonal que el plano anterior (al fondo aparece Grimes). Muestra su reacción nerviosa ante la presencia del general. Su voz diciendo “tengan cuidado” se yuxtapone a esta imagen. Su angulación y brevedad sugieren el estado emocional del sargento ante su primera misión como líder.

- Se vuelve a emplear la posición del plano 14 para mostrar a Garrison dando el mandato a los *rangers*: “no se abandona a nadie”. Es un plano largo sobre el que se inicia un solo de guitarra eléctrica “muy americano” (la canción es de Jimmy Hendrix). Se subraya el motivo del nerviosismo de Eversmann.
- El plano 17 recupera la perspectiva del plano 11 para mostrar cómo Grimes ha percibido el nerviosismo del sargento. Se emplea un tamaño de plano mayor para sugerir que Eversmann no ha sido consciente de que su estado de ánimo era evidente a sus hombres.



Un salto adelante particulariza en el diálogo personal entre Grimes y Eversmann (PC). Éste confiesa en privado a Grimes que nunca ha hecho esto.



Un salto adelante hacia Grimes, presenta su reacción a la confesión de Eversmann. El cambio de plano subraya la comicidad de la actitud de Grimes.



El plano 20 yuxtapone un cuadro con los mismos parámetros que el de Grimes y el corte se sincroniza con la entrada de la percusión musical. En este caso presenta a un soldado entusiasmado con la idea de partir hacia el combate (acaricia su arma y sonríe). La colisión, todavía subraya más el miedo de Grimes.

- El plano 21 vuelve a incidir en el nerviosismo de Eversmann al recuperar la perspectiva del plano 15. Es también el más breve de este diálogo.



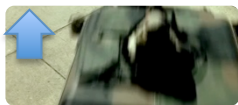
El plano 22 muestra un PC prácticamente frontal de McKnight que parece mirar al helicóptero de los *rangers* (nueva transición mediante focalización múltiple). Da la orden de partir a los *humvees*.



El plano 23 presenta un salto de 90° en perspectiva respecto al plano anterior y sirve como transición, ya que el paso del *humvee* sirve como cortinilla diegética. Un “break” de batería subraya el corte de final.



2. PLANOS 24-36.- *Los helicópteros despegan y Sizemore, que ha de permanecer en el campamento por su escayola, los ve partir. Atto siente el despegue en su celda.*



El plano 24 presenta el trayecto de los *humvees* desde una angulación cenital. El paso de los vehículos produce una cortinilla diegética que favorece la transición a este nuevo pulso dramático. Se hace una panorámica vertical que presenta el convoy al completo. Esta introducción recuerda a la que inicia el plano 1.



Los planos 25 y 26 presentan dos PG de la salida de los helicópteros y los *humvees*. Se juxtaponen dos cuadros de perspectivas opuestas, de composición diagonal hacia un punto de fuga. Esto hace evidente la fragmentación y favorece que se acelere la velocidad de

lectura (además son progresivamente más cortos). Este fragmento tiene una función similar a la de los planos introductorios del primer fragmento (tres planos juxtapuestos).



El plano 27 presenta a Sizemore en PM frontal. Está tomado con teleobjetivo y le sitúa en el hangar observando la partida de sus compañeros.



El plano 28 muestra el PDV semisubjetivo de Sizemore (está tomado con teleobjetivo de modo que la figura del personaje está desenfocada). Pone en relación al soldado con el contexto y sugiere que lamenta no poder participar en la acción por su accidente trivial.



El plano 29 presenta a Sizemore en un plano más corto, centrado y tomado con teleobjetivo: indica que ha de leerse el cuadro emocionalmente. El paso de los *humvees* en primer término funciona de cortinilla diegética, y el humo de sus escapes provoca que la figura del personaje se aprecie inicialmente desenfocada (y sugiere el olor de la situación). Sizemore asume que ha de

quedarse atrás.



El plano 30 muestra el PDV subjetivo del soldado (los helicópteros en los que desearía ir). El objetivo de este fragmento es la identificación emocional con el soldado de tal modo que se comparta su visión de la importancia de la misión.

- Se juxtapone la imagen de Wolcott (que ya se empleó como plano 3). En el plano 31 se muestra cómo el piloto se despidе alegremente del campamento (en su anterior utilización, el cuadro servía a la misma finalidad, incidir en su entusiasmo). Es el plano más breve del fragmento.



El plano 32 realiza un salto adelante hacia el copiloto de la nave de Wolcott. El inserto destaca la simpatía y la admiración que muestra hacia su compañero. Se pretende que ésa sea la valoración que el espectador haga del piloto.



El plano 33 presenta un PG que sigue el trayecto de los helicópteros mediante una panorámica a contraluz. Se incide en la belleza de la visión del espectáculo militar.





Los planos 34 y 35 yuxtaponen la situación de Atto durante el despegue de los helicópteros. Su fuerza hace temblar su vaso (de nuevo, sensación). El plano es largo para favorecer una lectura simbólica del cuadro (traduce la posible desestabilización del control de la milicia sobre Somalia). El cambio en tonalidad sugiere las malas intenciones del personaje (el verde se asocia a la muerte, al veneno...). En el siguiente cuadro se hace un salto atrás para subrayar el momento en el que coge el vaso e impide su temblor (la milicia opondrá resistencia). Sirve como transición al siguiente fragmento.

Por último, el plano 36 presenta a los helicópteros saliendo del campamento. Se adopta la perspectiva contraria a la habitual (ahora se toma desde la derecha) para subrayar el cambio de fragmento. Estos tres planos han servido como transición a lo que viene a continuación (montaje alterno entre los helicópteros y la milicia). Los destellos del sol inciden de nuevo en la

belleza de las aeronaves dirigiéndose a la ciudad.

Estos últimos fragmentos pretenden transmitir la sensación del despegue a partir del olor (plano 29), el tacto (plano 35) o las bellas estampas del despegue (planos 33 y 36).

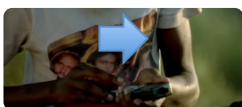
**3. PLANOS 37-52.-** *Un niño somalí avisa por teléfono a la milicia del inicio de la operación norteamericana. El líder de la milicia da orden a sus hombres de que se preparen para la acción bélica.*



Un cambio en la música da inicio a un nuevo fragmento. Se yuxtapone el PP de un niño somalí tomado con teleobjetivo. No se identifica el lugar desde donde observa. Se suprime información. El plano dura muy poco ya que el niño se apresura a buscar algo en su bolsillo.



El plano 38 presenta en PG el contexto y la acción del niño. Es un salto atrás que mantiene la expectación por averiguar la trascendencia del inserto del personaje en la acción anterior. Se oculta lo que mira,



El plano 39 es un PD que sigue las manos del niño mientras saca un teléfono móvil del bolsillo. El cuadro sigue su acción en panorámica. Se mantiene la expectación ya que se desconoce lo que va a hacer. El uso del teleobjetivo sugiere la importancia de la llamada que va a realizar.



El plano 40 yuxtapone la imagen de otro niño en montaje alterno. Recibe la llamada. Los planos cada vez son más largos en duración y dilatan la expectación por averiguar el motivo de ésta.



El plano 41 se compone en profundidad y desde la perspectiva trasera. Aún no está claro el motivo de la llamada: ¿es favorable a la acción norteamericana o es un espía de la milicia con el encargo de avisar si aprecia movimiento en la base?. La espalda del niño aparece en primer término y al fondo se aprecia la formación de helicópteros.



El plano 42 sigue el desplazamiento del segundo niño en PG. Los planos presentan una duración regular para dar a entender la calma de los niños. Están siguiendo un protocolo aprendido.



El plano 43 se toma desde la perspectiva contraria y en un tamaño menor. El niño que recibió la llamada protagoniza esta segunda acción (en continuidad con el plano anterior. Vuelven a ser breves (debido a la urgencia del niño).



El plano 44 también emplea una perspectiva lateral. Se yuxtapone una imagen del mercado de Bakara (reconocible por secuencias anteriores). Se entiende que los niños son espías de la milicia.



El plano 45 muestra en PG como el niño lanza el teléfono y éste es recogido en continuidad por el hombre presentado en el plano anterior.



El plano 46 es más cerrado que el 44 para identificar al miliciano como nuevo protagonista de la acción.



El plano 47 le presenta frontalmente. De nuevo se omite información ya que la perspectiva evita mostrar a dónde se dirige.



El plano 48 presenta un PM casi frontal del líder de la milicia (fue presentado en secuencia 2). Coge el teléfono y escucha (finalmente se averigua por qué llamaba el niño: para que el líder supiera que los norteamericanos comenzaban la incursión).

- El plano 49 repite la perspectiva del plano 41. En este caso los helicópteros están más cerca y pasan por encima del niño. El PDV sigue su desplazamiento en panorámica. El sonido de los motores adquiere mucha presencia al pasar por encima (ya que esto es lo que está escuchando el líder de la milicia).



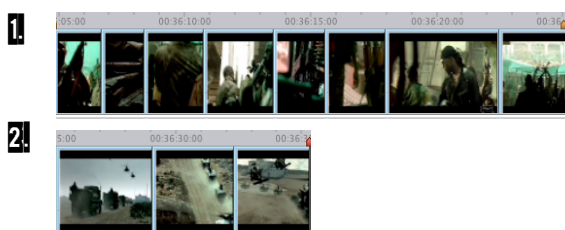
El plano 50 es un inserto del PDV de alguno de los soldados del helicóptero. Es un GPG que da a entender que los protagonistas no son conscientes de la función del niño (apenas se aprecia el teléfono). Recuperar esta situación permite retrasar la reacción del líder y dilatar la expectación.



El plano 51 yuxtapone el PDV del niño. Se confirma que los soldados norteamericanos desconocen sus intenciones, ya que uno de ellos saluda. El plano es más cerrado para dejar esto claro y sembrar el suspense (ya que el espectador ahora tiene más información que ellos).

- El plano 52 repite la perspectiva del plano 48, pero ahora se presenta al líder en PP y el corte se sincroniza a un efecto de percusión extradiegético que subraya su reacción y suprime el acompañamiento musical anterior. Es un plano breve que colisiona en duración y sonido con los anteriores provocando un aumento de la tensión y el final abrupto de la secuencia.

## SECUENCIA 31. La milicia se prepara mientras los helicópteros salen de los alrededores del aeropuerto para sobrevolar la playa



ESTRUCTURA.- La secuencia presenta dos escenas en montaje alterno.

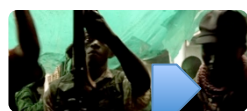
1. *Preparación de la milicia* (yuxtaposición de dos subestructuras de tres planos y dos planos en continuidad del líder)
2. *Los humvees se acercan a la ciudad y los helicópteros se dirigen al océano* (yuxtaposición de tres planos)

RITMO.- Dura 30 segundos y contiene 11 cortes. Su DMP es de casi 3 segundos. El ritmo es más lento y regular que en el fragmento anterior (no focalizado, destaca protocolo), pero al construirse mediante yuxtaposiciones y reaparecer del *leitmotiv* de la milicia de la secuencia 2 la tensión aumenta. Además, el espectador tiene acceso a información de la que no disponen los personajes y esto provoca suspense y temor por los protagonistas.

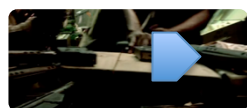
1. PLANOS 1-8 (53-60 del total).- La yuxtaposición presenta un ritmo regular. Los planos son breves y los cortes no se sincronizan con la percusión musical, sino con el sonido de los cargadores y armas. Esto permite comparar entre la organización de ambos bandos. En este caso la milicia se presenta más agresiva y con menor disciplina y organización.
2. PLANOS 9-11 (61-63 del total).- La yuxtaposición presenta un ritmo regular pero los planos son más largos. Contraste entre dinamismo de pulso dramático anterior y estabilidad de éste. Se incide en el desconocimiento del bando norteamericano de la preparación de la respuesta de la milicia.

## ANÁLISIS DE COLISIONES CUALITATIVAS

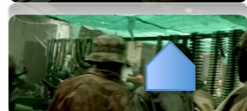
### PLANOS 1-8.- *Preparación de la milicia*



El plano 1 presenta en PC frontal a algunos miembros de la milicia armándose mediante un *travelling* lateral (descriptivo). El corte coincide con el cambio de tema musical, lo que provoca un aumento de tensión (ya que en la secuencia 2 el cambio musical supuso una masacre en el centro de ayuda de la Cruz Roja).



Se yuxtapone otro *travelling* lateral de un PD frontal de las armas de los milicianos del anterior plano.



El plano 3 se toma desde PDV omnisciente de tratamiento documental. Se aproxima al puesto de armas. El desplazamiento del cuadro es irregular y se muestra la espalda de los milicianos del plano 1.



El plano 4 presenta un cambio en perspectiva de 90° y realiza un desplazamiento irregular hacia la izquierda. Muestra cómo se reparten las armas entre los milicianos. La cantidad de movimientos irregulares hace que aumente la tensión.



El plano 5 presenta el PP del vendedor del mercado de Bakara que apareció en la secuencia 17. Permite ubicar la localización de esta escena (el lugar a dónde se dirige la operación). El corte coincide con el sonido de un arma cargándose. La munición que aparece en primer término es lo que aparece enfocado. El plano es inestable ya que refleja la tensión del momento.



El plano 6 presenta un PP de otro miliciano repartiendo armas. En este caso la perspectiva es lateral (cambio en 90°) y se realizan barridos de su rostro a las armas que reparte.

La gran cantidad de armas de la milicia es lo que sirve de motivo al fragmento. El foco, los movimientos que siguen su reparto y la sincronía de los cortes con su sonido, son aquello que subrayan esto.



Finalmente, los planos 7 y 8 son los que presentan una mayor duración y los únicos que se suceden en continuidad. Esto incide en el protagonismo del líder de la milicia de la secuencia anterior. Su mayor duración y estabilidad, y el salto atrás sugieren su estado de ánimo controlado.

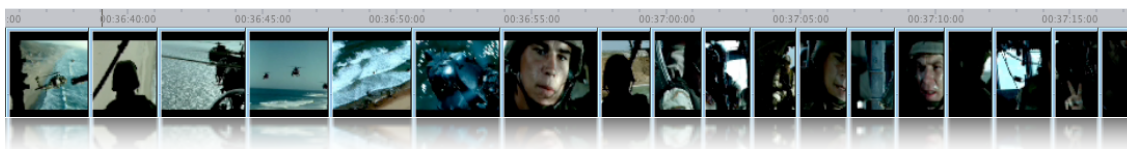


## 2. PLANOS 9-11.- *Los humvees se acercan a la ciudad y los helicópteros se dirigen al océano*



Los planos 9, 10 y 11 presentan GPG del trayecto de los humvees y los helicópteros. Su tamaño, composición en profundidad (los vehículos forman líneas) y estabilidad, suponen un gran contraste con el fragmento anterior. Subrayan la mayor disciplina y capacidad militar de este bando. Su duración es mayor (ya que la situación es calmada). Aún así estos planos producen tensión en el espectador ya que los personajes desconocen lo que se está organizando en el mercado de Bakara. La música se resuelve con la salida de cuadro del helicóptero del plano 11, subrayándose la cesura entre secuencias.

## SECUENCIA 32.- Los helicópteros sobrevuelan el océano (quedan dos minutos para comenzar la incursión)



ESTRUCTURA.- Esta secuencia en continuidad se divide en tres pulsos por cambios en los esquemas estructurales y en el tratamiento estilístico de sus cuadros y sonido.

1. *Situación de los helicópteros* (yuxtaposición y ambientación expresivas, supresión del sonido directo)
2. *Diálogo “sin palabras” de Eversmann y Hoot* (en continuidad –miradas-, supresión del sonido diegético y ambientación expresiva)
3. *Quedan dos minutos para llegar* (en continuidad, se recupera sonido diegético)

RITMO.- La secuencia dura 42 segundos y contiene 18 cortes. Su DMP es de 3 segundos. El ritmo se acelera progresivamente –esquema rítmico focalizado decreciente- (“cuenta atrás”).

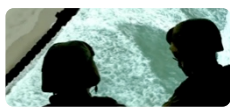
1. PLANOS 1-6 (64-69 del total).- La yuxtaposición de planos de los helicópteros presenta un ritmo lento y regular. Alimenta el suspense (puesto que se conoce que la milicia se está preparando para recibir a los norteamericanos). Dilatación temporal por sonido diegético suprimido y yuxtaposición de planos que crecen en tamaño. Se cierra con PDV subjetivo de Eversmann.
2. PLANOS 7-15 (70-78 del total).-Después de un plano de larga duración de Eversmann, la duración de los planos se reduce a la mitad pero se mantiene regular. Se yuxtaponen PP de los personajes vinculados por la continuidad de sus miradas. Ritmo transmite emoción contenida de protagonista y colectivo, y subraya aceleración. Se suceden focalización de Eversmann y Grimes. En continuidad.
3. PLANOS 16-18 (79-81 del total).- Planos muy breves para mantener tensión. En continuidad. Focalización de Blackburn. Vuelve sonido diegético.

## ANÁLISIS DE COLISIONES CUALITATIVAS

### 1. PLANOS 1-5.- *Situación de los helicópteros*



Cierta continuidad con secuencia anterior (aunque se resume desplazamiento de nave). El PDV documental presenta un PD de la silueta de una ametralladora frente a la imagen de uno de los helicópteros. El plano 1 está tomado desde el interior de una de las naves (inmersión). Por efecto del desplazamiento del helicóptero la ametralladora parece apuntar a la nave que vuela en paralelo. Se escucha cómo la melodía anterior se funde con otra que se caracteriza por sus sonidos extradiegéticos y falta de armonía o estructura clásica. Se empieza a suprimir sonido diegético.



Se pasa a un PC de la silueta de dos soldados que por la angulación parecen suspendidas sobre el océano. El plano 2 es picado y está tomado desde el interior del helicóptero. El corte es brusco debido a que se mantiene la misma composición (marcada por la diagonal con la orilla) que hace que “salten” los planos al desaparecer el helicóptero del fondo y la ametralladora del primer



término. La larga duración del plano permite leerlo simbólicamente ya que anteriormente se ha mencionado que existen tiburones en el océano y los soldados parece suspendidos sobre ellos (del mismo modo que se aproximan a la milicia sin saber que ésta se está preparando para recibirlos al inicio del ataque). Desaparece el sonido diegético. Sólo música.



El plano 3 presenta un notable cambio de perspectiva (lateral y desde fuera de un helicóptero). La maniobra de los pilotos es precisa ya que los helicópteros se presentan en formación perfecta. Se subraya el enfrentamiento al que se dirigen. PGC. La composición sugiere relación intertextual con *Apocalypse Now* (misma planificación pero diferente tratamiento sonoro y motivo emocional: temor, no entusiasmo).



El plano 4 es un GPG que presenta frontalmente el avance de los helicópteros. La composición es horizontal y los helicópteros ocupan el tercio central (protagonismo). El corte se sincroniza a unos sonidos de la música que parecen los latidos de un corazón. Sugiere nerviosismo. (relación intertextual con *Apocalypse Now*)

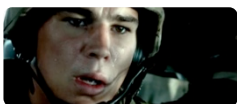


El plano 5 es un GPG de mayor tamaño que muestra desde arriba el avance de los helicópteros. De nuevo la composición es diagonal. (relación intertextual con *Apocalypse Now*)



El plano 6 presenta un PD de uno de los helicópteros sobrevolando el océano. Se elimina la referencia de la orilla. El siguiente corte identifica este cuadro como el PDV subjetivo de Eversmann.

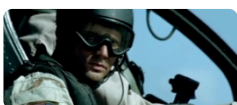
## 2. PLANOS 7-15.- *Diálogo "sin palabras" entre Eversmann y Hoot. Motivo de tensión de Eversmann: sus hombres.*



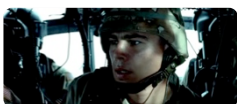
El plano 7 inicia el siguiente fragmento. Es un PPP de Eversmann que mira hacia abajo (lo cual identifica el plano anterior como subjetivo) y levanta la vista. Cuando lo hace se escucha un sonido similar al canto de una ballena. Sugiere su estado de tensión. Guarda eje de miradas con cuadro anterior y es prácticamente frontal a cámara.



El plano 8 es un plano subjetivo de Eversmann en el que se aprecia al fondo el helicóptero de Hoot. En primer término se presenta la silueta de dos soldados (posiblemente los que se apreciaban en el cuadro 2), lo cual identificaría el cuadro inicial como la visión de Eversmann.



El plano 9 produce un salto adelante que traduce el proceso de atención de Eversmann (plano subjetivo). Es un PP de Hoot que mira prácticamente a cámara. Un cambio en la música subraya el corte para transmitir la intensidad del vínculo entre Hoot y Eversmann. Se percibe la tensión de Eversmann por no defraudar al *delta*.



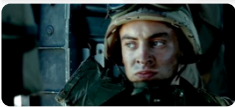
El plano 10 presenta la reacción de Eversmann en eje con el plano de Hoot (el cambio respecto del 7 señala que su visión le ha estabilizado). El fondo del cuadro presenta el cielo blanco que contrasta con el tono azul de Hoot. Presenta el diferente estado del sargento frente al *delta*. El corte se subraya por un redoble musical que transmite la tensión contenida del sargento.



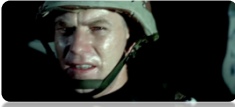
El plano 11 es un PGC de Hoot tomado desde el PDV de Eversmann. El cambio en tamaño sugiere que el sargento se desvincula del estado emocional anterior.



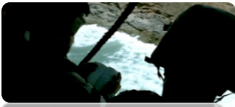
El plano 12 repite la posición del corte 7. Un cambio en la música señala que se inicia otro bloque. Eversmann levanta la vista en PPP.



En el plano 13 se presenta su PDV subjetivo. Un PPP muestra el motivo de la angustia de Eversmann: debe cuidar de soldados como Smith.



El plano 14 presenta un PPP de Grimes que le otorga la focalización parcial de la escena. La falta de variación de perspectiva provoca que se perciba como una yuxtaposición (posible elipsis). La música subraya cómo redirige su mirada (de observar la tensión de Eversmann a mirar a la derecha de cuadro). Podría identificar el cuadro empleado en los cortes 7 y 12 como su PDV subjetivo.

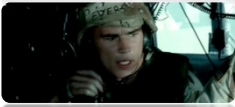


El plano 15 se corresponde con el PDV subjetivo de Grimes y presenta en PPP la silueta de dos soldados suspendidos sobre el agua (equivalente al plano 2 pero diferente en composición y angulación). La percusión de la música subraya el corte al plano siguiente.

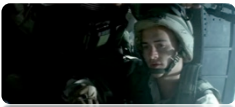
### 3. PLANOS 16-18.- *Quedan dos minutos.*



El plano 16 abre un nuevo bloque con la vuelta del sonido diegético. Se inserta un PP frontal de Busch que abandona la focalización de Grimes. Se escucha cómo alguien informa por radio de que quedan 2 minutos para el aterrizaje.

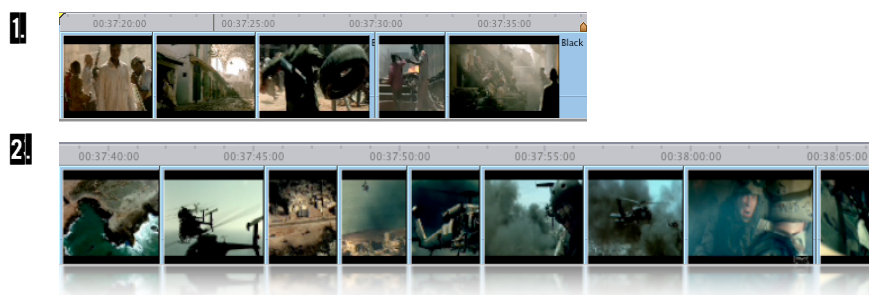


En el plano 17 Eversmann comunica la información a sus hombres en un PC. El mayor tamaño del plano sugiere que el personaje ha abandonado su introspección para asumir su rol como líder. El plano se deja largo de final para apreciar el gesto nervioso de Eversmann.



El plano 18 presenta la reacción de Blackburn al gesto de Eversmann (no le transmite seguridad y parece desilusionado por su temor). Se identifica el plano anterior como su PDV subjetivo.

### SECUENCIA 33.- Los helicópteros se aproximan a Mogadiscio, las calles están tomadas por la milicia: sabían que venían



ESTRUCTURA.- La secuencia presenta dos escenas en montaje alterno. El cambio de acompañamiento musical favorece el contraste y la sensación de enfrentamiento. Valor rítmico.

1. *El espía se mantiene señalizando el destino de los helicópteros. La milicia se despliega por la ciudad y comienza a quemar neumáticos (yuxtaposición)*
2. *Los helicópteros llegan a Mogadiscio. Hay densas nubes de humo negro. Grimes pregunta lo que implican (yuxtaposición de subestructuras de dos planos que transcurren en continuidad – miradas o diálogo-)*

RITMO.- Dura 48 segundos y contiene 14 cortes. Su DMP es de 3 segundos. En esta secuencia ambos pulsos se presentan con ritmo regular, traduce que en ambas situaciones se está ejecutando un protocolo. El ritmo no es emocional pero sí es intenso. Los planos que presentan a Hoot y Grimes son mínimamente más largos. La secuencia sirve a la dilatación de la expectación, igual que en escena anterior. Al ser más breve favorece la sensación de “cuenta atrás”.

1. PLANOS 1-5 (82-86 del total).- Expectación se construye por la yuxtaposición de imágenes de la milicia y su dinamismo interno. La yuxtaposición permite elipsis que comprimen la sensación temporal.
2. PLANOS 6-14 (87-95 del total).- Se percibe el peligro al que se aproximan los soldados por la mínima aceleración que se produce en el cuadro 10 (helicóptero rodeado por humo negro). Planos se presentan “por parejas” y se agiliza la sensación temporal por elipsis entre ellas. Intensidad se consigue por sincronización de corte inicial de cada pareja a percusión de acompañamiento musical (montaje métrico).

### ANÁLISIS DE COLISIONES CUALITATIVAS

1. PLANOS 1-5.- *El espía se mantiene señalizando el destino de los helicópteros. La milicia se despliega por la ciudad y comienza a quemar neumáticos*

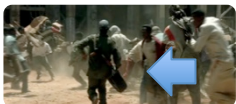


En el plano 1 se mantiene la melodía de la secuencia 31. El personaje del espía local comparte la sensación emocional del bando norteamericano (espera la llegada de los helicópteros con tensión). El plano está compuesto en profundidad y numerosos personajes cruzan en primer término la imagen aportando dinamismo.

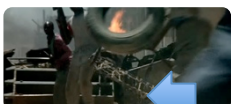




El plano 2 parece corresponderse con el PDV del espía local, pero el cambio en la música (tema “hunger”, de la milicia) y de localización inician la yuxtaposición expresiva de este fragmento. El cambio de melodía coincide con el cambio de cuadro. Éste se compone en profundidad y está tomado con una angulación contrapicada y una óptica de gran angular para enfatizar la diagonal que trazan los vehículos.



El plano 3 presenta un PG tomado desde la espalda de los milicianos que se preparan para construir barricadas (no se pretende empatía). Se realiza una suave panorámica descriptiva hacia la izquierda. Cruces de milicianos en primer término y dinamismo interno.



El plano 4 resume la construcción de las barricadas al presentar una ya terminada desde la misma perspectiva que el cuadro anterior (desde la espalda de los milicianos). El corte se naturaliza por la cortinilla diegética que supone el paso de los milicianos en primer término. Cruces constantes y menor tamaño que el plano anterior (salto adelante). Leve panorámica hacia la izquierda.



El plano 5 cierra el fragmento con el traslado de la milicia con el que se abrió. Tiene un tamaño menor (plano conjunto) y está tomado con teleobjetivo. También realiza una leve panorámica hacia la izquierda. Protagonismo por perspectiva frontal. Su aproximación a cámara los presenta como temibles.

## 2. PLANOS 6-14.- *Los helicópteros llegan a Mogadiscio. Hay densas nubes de humo negro. Grimes pregunta lo que implican.*



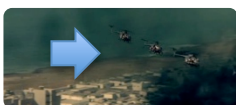
El acompañamiento musical de la secuencia 32 vuelve a sonar sobre este fragmento. El contraste insiste en que los norteamericanos desconocen la preparación de la milicia ante su ataque. Es un GPG de los helicópteros tomado desde una angulación cenital.



El plano 7 presenta una composición semejante al del cuadro 3 de la escena anterior, pero en este caso presenta una panorámica circular que termina situando el PDV a la espalda de los helicópteros (identifica al espectador con este bando). La tensión se subraya mediante la sincronía del corte con un golpe de percusión del acompañamiento musical. Se salta el eje de dirección con respecto al plano anterior, de modo que se señala la fragmentación. Todo parece indicar que comienza la acción: crea expectación.



El plano 8 recupera la angulación cenital para presentar un GPG de la entrada de los helicópteros en el espacio aéreo de la ciudad. Su falta de sincronía con la música mantiene el tiempo en suspenso (como plano 6). Dilatación de expectación.



El plano 9 salta el eje de dirección y su corte coincide con golpes de percusión y guitarra eléctrica de la música. Se presenta en PG frontal a los helicópteros entrando en una densa nube de humo negro. Tiene una ligera panorámica hacia la derecha. Ya es la segunda vez que se hace una presentación “por parejas” de planos. Cada pareja permite una elipsis temporal ya que se comprime el desplazamiento. La música subraya esta subestructura.



El plano 10 complementa la información del plano 9 y no se adecua su entrada a la melodía (cierra la “pareja”). Está tomado con teleobjetivo y produce un salto adelante al variarse el tamaño del cuadro y no su perspectiva. Incide en el *increscendo* de tensión (es el corte más breve de la

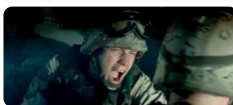
secuencia). Se toma mediante un *travelling* circular (que parece completar la trayectoria que se inició en el plano 7). Se finaliza la presentación de la situación.



El plano 11 está tomado mediante el PDV documental (cámara lapa adosada a la pared del helicóptero) y transmite la sensación de ingravidez de ir montado en él. Se presenta a Hoot frontalmente y desde muy cerca. Ocupa la mitad del cuadro para destacar que se suspende sobre el vacío (carácter aguerrido). Su inicio coincide con la percusión y la melodía de la música (incide en su determinación).



El plano 12 no resulta sincrónico con la entrada de la percusión. Es un PDV subjetivo de Hoot que favorece identificación. Se cabalga de inicio el texto de Grimes del siguiente cuadro. Sirve como plano de transición (inserto de PG para separar situaciones de Hoot y Grimes, contraste).

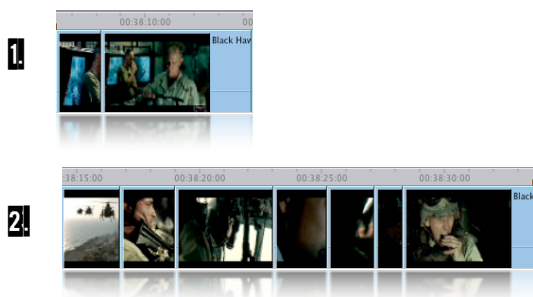


Grimes pregunta en PC con referencia de la espalda de su interlocutor por qué los somalíes queman neumáticos. Le contestan que es para avisar de que vienen.



En el plano 14 se presenta un PP frontal de Grimes que se salta el eje con respecto al plano anterior (señala impacto emocional o catarsis). La falta de referencia de su interlocutor señala que el cuadro presenta sus emociones sinceras y no adopta la actitud protocolaria del cuadro anterior.

## SECUENCIA 34.- Queda un minuto para aterrizar.



ESTRUCTURA.- Presenta dos escenas en montaje alterno.

1. *Tensa espera de Garrison en el cuartel de mando* (en continuidad)
2. *Queda un minuto para que aterricen los helicópteros.* Tensión de protagonistas en montaje alterno por parejas.

RITMO.- Dura 27 segundos y contiene nueve cortes. Su DMP es de 3 segundos.

1. PLANOS 1-2 (96-97 del total).- Se aumenta expectación por apartarse atención de la trama principal. Desaparece música y el ritmo es lento.
2. PLANOS 3-9 (98-104 del total).- Ritmo se acelera conforme queda menos tiempo para aterrizaje. Los tamaños de plano se reducen progresivamente y reaparece la música. Se alternan dos situaciones (helicóptero *deltas*/helicóptero *rangers*). Cada una se resuelve en 1 o 2 cortes.

## ANÁLISIS DE COLISIONES CUALITATIVAS

1. PLANOS 1-2 .- *Tensa espera de Garrison en el cuartel de mando*



El plano 1 presenta la tensión de Garrison en PM y el plano 2 lleva a cabo un salto atrás para incidir en su tensión (que contrasta con la cotidianeidad de Cribbs que sirve café). Garrison está tan concentrado en los monitores que ni se mueve.

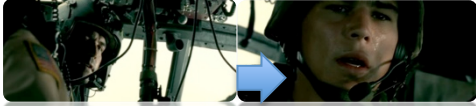
- PLANOS 3-9.- *Queda un minuto para que aterricen los helicópteros*



El plano 3 es un inserto de Sanderson que favorece la transición a la nueva escena. Es un PP lateral tomado desde el interior del helicóptero idéntico al de Hoot de la secuencia anterior (equiparación con él). Se produce un fuerte contraste sonoro debido al cambio en el sonido directo (motores helicóptero). En este lado del helicóptero brilla el sol sobre el océano.

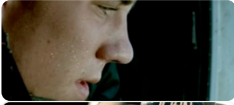


El plano 4 presenta un cuadro en el que Wex, muy próximo a cámara, comunica en PP que queda un minuto para aterrizar. La cámara panea hacia él y cuando redirige su mirada hacia abajo, sigue su movimiento. En este lado del helicóptero de los *deltas* Mogadiscio es un infierno cubierto por el humo negro.



es muy similar al de los cortes 7 y 12 de la escena 32. La insistencia en esta imagen traduce su importancia emocional (angustia del personaje).

En el plano 5 Wolcott informa de que queda un minuto para aterrizar (al verse al piloto se identifica que se pasa al helicóptero de los *rangers*). Se hace una panorámica al rostro tenso de Eversmann (que traga saliva). Al ser frontal se percibe como su reacción honesta. El cuadro



En el plano 6 se hace un PPP de Waddell que incide en su tensión y en su esfuerzo por evitar su inseguridad. Cierra un libro (con el que intenta distraerse). En el plano 7 se presenta su plano semisubjetivo de la acción (sugiere que teme no poder terminarlo nunca).



El plano 8 es el más breve del fragmento (ya que Blackburn es el personaje que está más nervioso de los seleccionados). En él pregunta en PP para qué es el mordedor de Nelson.



El plano 9 presenta la respuesta de Nelson. Es un contraplano equivalente más largo. Pretende servir de alivio cómico a la aceleración anterior.

SECUENCIA 35. La muchedumbre de las calles se esconde al paso de los *humvees* y con el aterrizaje del primer helicóptero



ESTRUCTURA.- La secuencia presenta dos pulsos dramáticos diferenciados por los cambios de localización y el que se produce en la música.

1. Los *humvees* de McKnight entran en la ciudad. Los civiles huyen (en continuidad)
2. *Con el aterrizaje de los helicópteros, el espía local puede abandonar su posición.* Montaje alterno entre dos situaciones. Este pulso se inicia en continuidad con el pulso anterior (mirada).

RITMO.- Dura 35 segundos y contiene 15 cortes. La DMP desciende a 2 segundos en contraste con las escenas anteriores. Se cierra el episodio del trayecto de los helicópteros que ha dilatado el inicio de la misión.

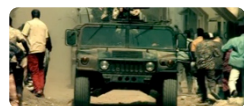
1. PLANOS 1-5 (105-109 del total).- Tras un plano de situación largo, los cortes presentan una duración regular de 2 segundos. Se sigue en continuidad el desplazamiento de los *humvees*. Traduce el cumplimiento del protocolo.
2. PLANOS 6-15 (110-119 del total).- Tras un plano de situación largo, los cortes presentan una duración regular hasta que se marcha el espía local y el helicóptero está a punto de tocar tierra. En ese punto el ritmo se acelera (se pasa de planos de 2 a 1 segundo). Sólo al final, el ritmo refleja la adrenalina de la situación. A partir del inicio del descenso, los cortes que presentan la perspectiva trasera del helicóptero se sincronizan a la percusión musical (montaje métrico). Esto acelera la sensación de “cuenta atrás” iniciada en la secuencia 32. La duración regular, su sincronía con música y el respeto al eje de dirección favorecen que se perciba como una perfecta aplicación del protocolo.

## ANÁLISIS DE COLISIONES CUALITATIVAS

### 1. PLANOS 1-5.- *Los humvees de McKnight entran en la ciudad. Los civiles huyen.*



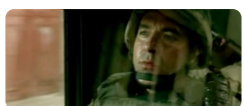
Un PD del fuego de una barricada devuelve la atención a la ciudad. El corte provoca una colisión simbólica (el rostro de Nelson poniendo cara de loco sumado al fuego sugieren el infierno que está por venir). La música (lamento árabe cantado por mujer) se inicia cuando la panorámica comienza a mostrar el terror de los civiles que tratan de huir del combate que se avecina.



En el plano 2 se presenta frontalmente la entrada de los *humvees* de McKnight. Se producen numerosos cruces de civiles en primer término que funcionan como cortinilla diegética y aumentan el contraste de la puesta en escena (estabilidad del humvee ante dinamismo de civiles). La música subraya la tensión emocional de los locales.



El plano 3 completa el plano anterior al mostrar la parte superior de los *humvees* (Pilla al mando de una ametralladora). Produce un salto adelante y mantiene los parámetros del plano anterior. La música en este punto no presenta voz (se abre un silencio).



El plano 4 presenta un PP de McKnight en el interior del *humvee* que particulariza en su estado ante el ataque (tranquilo, pero expectante).



El plano 5 cierra la entrada de los *humvees* en Mogadiscio incidiendo en su vulnerabilidad desde las azoteas (plano picado tomado desde una de ellas). Se aprecia a dos hombres acercándose a mirar. Reaparece la voz que traduce musicalmente el temor de los civiles.

### 2. PLANOS 6-15.- *Con el aterrizaje de los helicópteros el espía local puede abandonar su posición.*



El plano 6 sirve como plano de situación de la escena que recoge la acción de los helicópteros. Continúa con la música anterior. Se realiza una panorámica que presenta la vista cenital de la ciudad desde el helicóptero y la referencia de la espalda de algunos soldados. El movimiento y la continuidad musical y de mirada favorecen la transición entre escenas.



El plano 7 presenta un PG tomado desde detrás de los helicópteros. El movimiento de uno de ellos coincide con el cambio en la música (percusión) indicando que se inicia el combate. Es la primera vez que se adopta esta perspectiva trasera (inmersión e identificación con el bando norteamericano)



El plano 8 muestra en PP la expectación del espía local. Dilata la tensión retrasando la acción del aterrizaje. Funciona como narratario (perspectiva frontal)



El plano 9 presenta en PG la imagen de los helicópteros aproximándose al lugar de la incursión. El dinamismo de la huida de los civiles, la reanudación de la voz (en el acompañamiento musical) y el temblor del PDV documental contribuyen a transmitir la sensación de terror de la población somalí ante la llegada del ejército norteamericano.





El plano 10 presenta desde una azotea (picado) la situación anterior (la calle prácticamente se vacía). Los planos 8, 9 y 10 sirven para dilatar aún más la expectación por el aterrizaje. La angulación y perspectiva de este plano favorecen la transición al siguiente.



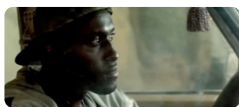
El corte al plano 11 coincide con la entrada de la percusión en el acompañamiento musical (que acelera su ritmo). Se anticipa que ahora sí que se completará la exposición del aterrizaje. El PDV coincide con el de uno de los helicópteros (identificación del bando del espectador). Inmersión.



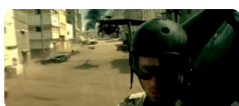
El plano 12 completa la frase musical anterior mediante el PDV opuesto (perspectiva frontal de los helicópteros). Coincide con el cambio de frase musical. Se escucha una voz por radio que dice "20 metros".



El plano 13 presenta desde una perspectiva frontal y una angulación cenital la referencia del helicóptero aproximándose a tomar tierra. Inmersión, vértigo. Presencia del lamento árabe.

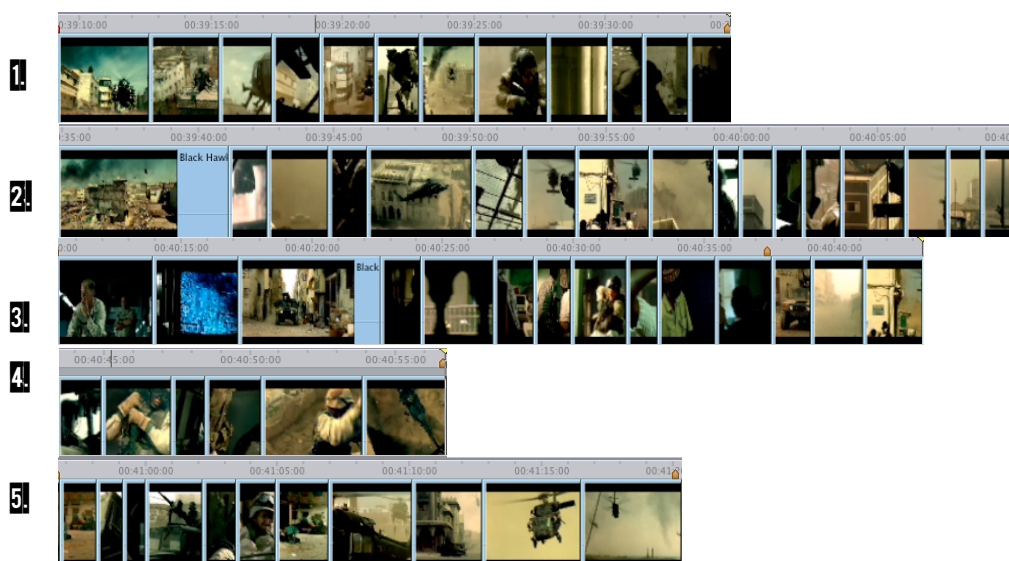


El plano 14 cierra la situación del espía árabe que observa cómo su misión ha terminado al ver pasar a los helicópteros. El cuadro es idéntico a aquellos que lo presentaron en las secuencias en las que se dirigía a señalar la posición de la reunión.



El plano 15 recupera el cuadro ya empleado en el corte 11 de la secuencia 33 para presentar a Hoot frontalmente (PDV documental, cámara lapa). El helicóptero está a un metro de tomar tierra (se escucha por radio). Transmite la sensación de ingravidez del aterrizaje y fuerza la identificación con el estado emocional del *delta*. Es el plano más corto del fragmento (1 segundo). Se acerca el climax.

SECUENCIA 36. Fase 1 de la misión. Los *deltas* descienden del helicóptero y toman el lugar de la reunión. Los *rangers* comienzan el descenso. Primer tiroteo (*humvees*)



**ESTRUCTURA.-** La secuencia presenta en montaje alterno el descenso y toma de posición de los *deltas*, el descenso de los *rangers* (particularizándose en el de Grimes), la situación de McKnight y la de Garrison. Estas escenas se presentan entrelazadas en cinco pulsos dramáticos por la continuidad musical o de miradas.

1. *Aterrizaje de los deltas, toma de posición y entrada al lugar de la reunión* (se presenta situación colectiva mediante yuxtaposición “por pares” y se sigue a Hoot y Sanderson en continuidad).
2. *Descenso por cuerdas de los rangers. Eversmann lidera la operación* (se presenta en continuidad la llegada de un helicóptero y se yuxtapone la situación del de Eversmann – también en continuidad-, finalmente se yuxtaponen planos de los soldados de cada helicóptero descendiendo de cada uno mediante subestructuras de tres planos).
3. *Resumen de lo anterior desde posición de Garrison, McKnight desciende del humvee para dar un informe de la situación del helicóptero de Eversmann y primeros detenidos por los deltas.* Se presentan dos planos de Garrison que sirven como transición y resumen y la situación de McKnight enmarca la acción de los deltas (en continuidad).
4. *Descenso de Grimes* (en continuidad)
5. *Ataque de la milicia sobre convoy de McKnight y repliegue de helicópteros.* El primer episodio se presenta en continuidad. La secuencia termina con una yuxtaposición de helicópteros por pares vinculada por la continuidad sonora (igual que se comenzó la secuencia).

**RITMO.-** La secuencia dura 2 minutos 11 segundos y contiene 60 cortes. La DMP es de 2 segundos. La sensación temporal del episodio se acelera por el mayor número de cortes y la gran cantidad de situaciones que se presentan a simultáneo (el espectador debe acelerar su velocidad de lectura para adaptarse a los cambios de localización). Además, su plano inicial sirve también como final del anterior fragmento (un rótulo separa una secuencia de otra) y la música de la escena anterior cabalga sobre ésta vinculándolas. Esto agiliza la sensación rítmica. A nivel general los

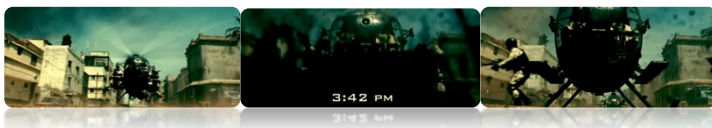


fragmentos presentan picos de tensión en donde la duración de los planos se reduce. Coinciden con los momentos de mayor intensidad emocional (puntos de riesgo para los personajes). El resto de planos presenta una duración regular que mantiene la sensación de protocolo militar coordinado.

1. PLANOS 1-12 (120-131 del total).- En este fragmento los planos que presentan una menor duración son aquellos en los que se muestra de modo individualizado el descenso de los deltas, la partida del helicóptero (cuando son vulnerables al ataque del enemigo) y durante el primer tiroteo en el lugar de la reunión. El aumento de la tensión coincide con los momentos de adrenalina de los soldados Sanderson y Hoot (identificación). En el fragmento que sigue a la entrada de los *deltas*, se resume su desplazamiento y acciones mediante *jumpcuts* que agilizan la sensación temporal.
2. PLANOS 13-29 (132-148 del total).- En este pulso dramático se presentan mediante planos breves la llegada del helicóptero de Eversmann al lugar del descenso (al detenerse es vulnerable) y el descenso de los *rangers* por las cuerdas (doble vulnerabilidad). Las órdenes de Eversmann se presentan mediante planos todavía más breves, destacándose por encima de todo la identificación con sus emociones. También se presentan las maniobras del helicóptero mediante dos cuadros. El primero de ellos coincide con la repetición de la frase musical.
3. PLANOS 30-43 (149-162 del total).- La situación de Garrison o McKnight sirven como transición y marco a la acción de los *deltas*. La detención de los simpatizantes de la milicia se presenta mediante planos breves que sugieren la tensión emocional de Hoot y Sanderson. En este caso el ritmo de los cortes no se sincroniza al de la música, sino a los impactos del sonido directo.
4. PLANOS 44-49 (163-168 del total).- Se destacan en duración las órdenes de Eversmann y la tensión de Grimes previa a descender del helicóptero (son los planos más breves). De nuevo se pretende alineamiento emocional. El cambio en la música ante el descenso de Grimes sugiere que se alcanza el clímax (se espera que caiga un soldado del helicóptero), pero la mayor duración de los cuadros relaja la tensión al llegar el novato a tierra. Se cierra el bloque con un resumen por radio sobre el plano cenital que actúa como transición (se equipara la visión del espectador a la que tendría Garrison –que se presentó en el anterior bloque-).
5. PLANOS 50-60 (169-178 del total).- Los planos en los que Pilla comunica a McKnight que están siendo disparados y el momento en el que opta por responder a la milicia con la ametralladora se presentan como los planos más breves del fragmento. Subrayan el peligro y la tensión de Pilla. Tras el cierre de esta situación la duración de los planos vuelve a ser larga para relajar la tensión y generar expectación (por el cambio en la música que sugiere que la marcha de los helicópteros podría ser un problema en el futuro).

## ANÁLISIS DE COLISIONES CUALITATIVAS

1. PLANOS 1-12.- *Aterrizaje de los deltas, toma de posición y entrada al lugar de la reunión.*



El plano 1 supone un salto atrás al suceder al corte 15 de la anterior secuencia. Se toma con una óptica de gran angular. Ambas cualidades implican que se magnifica el

aterrizaje del helicóptero. Esto da fin a la anterior secuencia cuando la tierra cubre la óptica de la cámara y provoca un cierre a negro (haciendo evidente su presencia diegética). Sobre éste aparece el rótulo que identifica la hora de este capítulo y que permite separar una secuencia de otra. Lo destaca como un suceso relevante. El descenso del helicóptero coincide con la frase musical. Seguidamente, los *deltas* descienden del helicóptero.



Se yuxtapone el descenso de otro helicóptero visto desde el PDV documental (se identifica por la voz que narra por radio la situación). Este plano se presenta desde detrás y mediante una angulación picada. De nuevo la música apoya el momento en el que el helicóptero llega a la posición desde donde descenderá.



El plano 3 complementa el corte anterior presentando la toma de contacto del helicóptero y el descenso de los soldados. La perspectiva y la angulación son inversas al plano anterior (es contrapicado y se toma frontalmente desde el lado opuesto del eje de dirección). Esto dificulta

la comprensión espacial del espectador y acelera la sensación temporal. Además el PDV realiza una brusca panorámica que sigue el desplazamiento de uno de los soldados. Supone una cortinilla diegética que favorece el paso a una nueva situación yuxtapuesta (se ha resuelto en dos planos, algo que empieza a ser una constante en la secuencia dramática).



Los planos 4 y 5 devuelven la atención al helicóptero del que descendieron Hoot y Sanderson en el corte 1. Se presenta su despegue frontalmente mediante un plano contrapicado y otro picado. La continuidad física y musical vincula los planos.



Desde la posición final del corte 3, el plano 6 cierra la acción del soldado que salta desde una cornisa. El PDV sigue su desplazamiento mediante una panorámica hacia la derecha. El trayecto del helicóptero que acaba de despegar en los cortes 4 y 5 hace que entre por la derecha de cuadro.



El plano 7 cierra la yuxtaposición mediante un plano frontal tomado desde el lado opuesto del eje de dirección. Esto acusa la intención de desubicar al espectador. Complementa al plano anterior terminándose la presentación de la acción colectiva mediante la yuxtaposición de situaciones resueltas en dos cortes.



El plano 8 sigue el desplazamiento de Hoot mediante una panorámica lateral que lo presenta en PM.

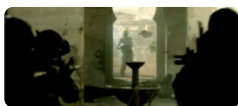


El plano 9 presenta en PA la entrada de Hoot y Sanderson en el edificio que alberga la reunión. Su desplazamiento se presenta en continuidad y mediante una panorámica de sentido opuesto a la anterior.



El plano 10 sigue mediante un PDV inestable y desequilibrado en composición (documental) el desplazamiento del conjunto. Se inicia con su espalda cubriendo el primer término de modo que se da un abre de negro diegético que lo separa de la anterior pareja de

planos. Se hace una panorámica hacia la izquierda como en el anterior cuadro. Su inicio (que presenta los primeros disparos) se hace coincidir con la frase musical, subrayando el dominio y coordinación del grupo.



El plano 11 completa la acción de los soldados norteamericanos iniciada en el cuadro anterior resumiendo su desplazamiento mediante un *jumpcut* de su acción (se ha eliminado una porción de tiempo yuxtaponiendo otro momento del mismo cuadro). Se identifica al espectador con el conjunto de *deltas* (por

aparecer en primer término) y se presenta al enemigo en el punto de fuga mediante una composición centrada. Este plano es fijo para subrayar la precisión y templanza de los *deltas* al disparar.



En el plano 12 se cierra esta escena mediante un desplazamiento del PDV en paralelo al de los personajes. De nuevo se resume su desplazamiento. La silueta de los *deltas* permite una cortinilla diegética que suaviza la percepción del *jumpcut*.

## 2. PLANOS 13-29.- *Descenso por cuerdas de los rangers. Eversmann lidera la operación.*



Un cambio en el acompañamiento musical sugiere el inicio de una nueva escena. El plano 13 devuelve la atención a las maniobras de los helicópteros. Un GPG tomado con gran angular presenta la entrada de una de las naves.

El plano 14 cierra la trama del espía local (quien se marcha de la localización). Su cuadro está tomado con teleobjetivo y es un PP. Este inserto favorece la transición entre la escena anterior y ésta.

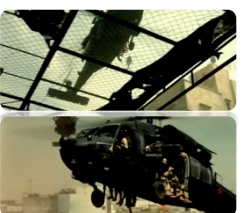


El corte al plano 15 coincide con la vuelta a la frase musical anterior. Es un plano cenital que hace un movimiento descendente para mostrar la acción de dos helicópteros, fija su atención en uno de ellos.

El plano 16 presenta la imagen del cartel del hotel *Olympic* (objetivo del batallón de Eversmann) con la referencia en PP de un soldado. Inmersión. De nuevo se hace un movimiento descendente.

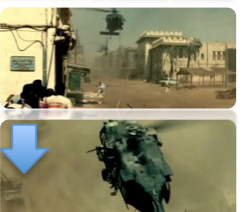


El plano 17 presenta desde el PDV de un helicóptero la nueva maniobra de la nave. Su inicio coincide con la frase musical.



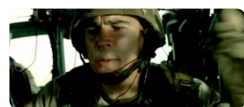
El plano 18 completa la descripción de la maniobra desde un plano contrapicado.

La repetición de la frase musical subraya el salto de eje desde el que se presenta el descenso del helicóptero. Además, se reduce el tamaño del plano. Se favorece el aumento de la tensión por anticiparse el final de la maniobra de la aeronave.



El plano 20 presenta el momento en el que se lanzan las cuerdas desde el helicóptero. Esto se aprecia en un GPG contrapicado que presenta la referencia de los civiles en primer término. El salto de eje favorece que aumente la expectación (de modo equivalente a la de los civiles).

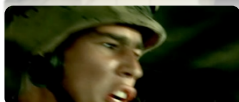
Un nuevo salto de eje presenta un plano cenital del helicóptero de los *rangers* desde el PDV documental. Es un PGC de otra nave, puesto que de ésta aún no cuelgan cuerdas. En el siguiente corte se identifica como la nave que transporta a Eversmann.



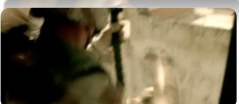
El plano 22 es el corte más breve del fragmento. En él se presenta a Eversmann en PC frontal. En este cuadro se destaca la tensión del sargento por liderar eficazmente el descenso de sus hombres. Cuando ordena "¡cuerdas!" se abre un silencio en la música.



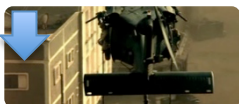
En el plano 23 se aprecia en PGC contrapicado cómo se cumple la orden de Eversmann. El corte coincide con la frase musical. Es muy breve para acentuar la tensión del sargento.



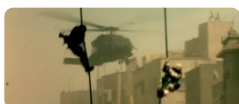
El plano 24 presenta un PPP de Eversmann en el que grita “¡Abajo!”. La tensión es máxima ya que su movimiento hace que salga por los extremos del cuadro.



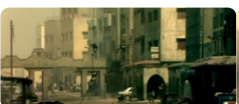
El sonido de la voz de Eversmann da continuidad al inserto de un soldado descendiendo por la cuerda. El PDV sigue su desplazamiento hacia fuera del helicóptero, lo cual favorece la identificación emocional con el soldado ante el salto al vacío.



El plano 26 presenta el descenso de los soldados por las cuerdas desde el exterior (PGC, tomado desde la cola del helicóptero). Presenta una mayor duración que el fragmento anterior y reduce la tensión. Se realiza una panorámica vertical para subrayar la dificultad de mantener el helicóptero fijo durante el descenso (el sonido de las hélices tiene mucha presencia).



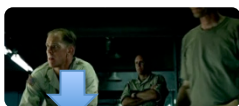
El plano 27 varía la perspectiva (ahora es frontal) y la angulación (ahora es contrapicada). Se presenta el descenso de los soldados por la cuerda. El contraste cualitativo que supone con el anterior cuadro favorece la tensión por el cambio de perspectiva y angulación que dificulta ubicar a los personajes.



Los planos 28 y 29 presentan la misma situación desde diferentes perspectivas. No se puede identificar con facilidad de cuál de los dos helicópteros descienden los soldados, ya que intencionadamente se confunde al espectador mediante cambios en tamaño (el plano 28 supone un salto atrás aunque no se esté presentando a

los mismos soldados que en el cuadro 27 –falta el helicóptero que está detrás de ellos en el corte anterior-) y el 29 supone un salto adelante (aunque no se pueda saber de qué helicóptero descienden por ser de menor tamaño y tomado desde la perspectiva opuesta). La continuidad del desplazamiento por la cuerda de los soldados favorece que se vinculen planos que se presentan yuxtapuestos (por pertenecer a dos helicópteros diferentes).

### 3. PLANOS 30-43.- *Resumen de lo anterior desde posición de Garrison, McKnight desciende del humvee para dar un informe de la situación del helicóptero de Eversmann y primeros detenidos por los deltas.*

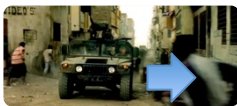


La música desciende bruscamente para dar paso al plano 30. Desde un gran contrapicado se presenta la atención de los oficiales al mando. Una leve panorámica vertical descendente sigue el movimiento de Garrison, lo cual subraya su protagonismo. Se escucha por radio el resumen de la situación (a lo cual se adapta la duración del corte y produce un contraste con anterior segmento). Debido a que el espectador conoce las fases de la misión, detecta que aún faltan muchos pasos.



El plano 31 presenta el PDV subjetivo de Garrison (identificado por el movimiento de cámara precedente). El corte coincide con la intervención por radio de McKnight indicando lo que va a hacer a continuación.





El plano 32 presenta frontalmente la entrada del *humvee* de McKnight en la posición que ha indicado por radio. El desplazamiento de civiles en primer término favorece la continuidad entre localizaciones. Tiene un carácter descriptivo (suave panorámica lateral). Estos tres planos componen un episodio de transición en la acción de *rangers* y *deltas*.



El plano 33 recupera la acción de los *deltas*. La música recupera su presencia coincidiendo con el corte. La composición del plano presenta muchas diagonales, y al mismo tiempo el PDV sigue el desplazamiento de los *deltas* mediante un movimiento de *steadicam*. Esto da a entender la pulcritud de su maniobra. El contraste lumínico lleva a atender al fondo del cuadro (donde se encuentra Hoot). Su duración es mucho más breve que los planos anteriores, acelerando la tensión del espectador.



El plano 34 presenta un mayor dinamismo que el anterior. A nivel musical se introduce un punteo de cuerda árabe (repetitivo y dinámico). El cuadro se adecua a este cambio ya que presenta un *travelling* lateral que sigue a Hoot a gran velocidad visto a través de una barandilla con arcos árabes (funciona como un punteo visual). Su larga duración y tratamiento favorece que produzca una gran expectación por el clímax de la escena.



El sonido de un golpe a una puerta se sincroniza con el corte de tal modo que sorprenda al espectador. El PDV presenta una visión del interior del edificio. Se aprecia como algunos civiles se levantan asustados y se escuchan gritos de pánico. Su duración es breve para favorecer la tensión.



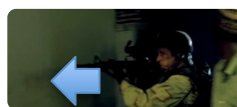
El plano 36 está tomado desde la esquina opuesta de la localización y presenta en primer término a los civiles asustados. Se escucha la voz de Hoot dando órdenes pero no se le puede apreciar bien en la composición. Su duración es breve.



Un PM presenta un salto adelante hacia Hoot. Subraya su determinación y pulcritud en la detención. Es más largo que los planos anteriores (ya que no encuentran resistencia). El ritmo se adecua a su estado de ánimo.



Un PP presenta a frontalmente a uno de los detenidos que es dirigido al suelo por Hoot. Es el plano más breve del fragmento ya que únicamente muestra su salida de cuadro. Da la impresión de que la situación está controlada y sirve como transición al siguiente cuadro.



El plano 39 pasa a la situación de Sanderson (que está entrando a la localización en este momento). Presenta un seguimiento lateral irregular que contrasta con la estabilidad de los planos de Hoot. Da a entender el mayor nerviosismo del sargento.



La entrada del plano 40 coincide por segunda vez con el golpe a una puerta. Presenta a un soldado accediendo a la posición de Hoot. Se escucha en continuidad la voz de Sanderson dando órdenes. Al no desarrollar el conflicto de la escena, sirve como plano de transición a la siguiente.



El plano 41 recupera la posición de McKnight (que se dispone a hacer un informe visual de la situación de Eversmann). Es un PG de situación muy similar al cuadro 32. Da a entender que la operación de los *deltas* ha sido muy breve (ya que apenas ha variado su situación desde entonces).



El plano 42 sigue en continuidad al anterior y presenta en PP frontal el rostro de McKnight asomándose tras una esquina. Se presentan tiroteos en el centro del cuadro muy próximos a su rostro. No se inmuta.

- El plano 43 recupera el cuadro 20 para devolver la atención al helicóptero de Eversmann. Ahora se escuchan disparos (la situación se vuelve más tensa). Estos dos planos sirven como transición a la siguiente escena, de modo que son más largos y pausados. El hecho de que se introduzca un plano que anteriormente se presentó desde un PDV objetivo y que ahora se emplee como plano subjetivo, lleva a pensar que en esta secuencia el PDV objetivo reproduce el proceso subjetivo de los personajes pero no lo presenta directamente.

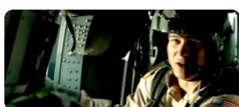
#### 4. PLANOS 44-49.- *Descenso de Grimes.*

- El plano 44 repite la posición del cuadro 22 para presentar a Eversmann ordenando descender. Del mismo modo que antes subraya su tensión. La repetición de un cuadro conocido de antemano da a entender que su situación no ha variado. El corte se produce en sincronía con la recuperación de la música de acción.

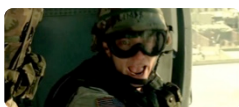


El plano 45 presenta frontalmente el descenso por la cuerda de un soldado y cómo Grimes se dispone a coger la cuerda. La voz de un soldado que le llama da continuidad al siguiente plano. La música se detiene en una nota y desde este momento la mantiene sostenida hasta el final del pulso. Esto hace temer al espectador que se aproxima el clímax de la escena (terrible,

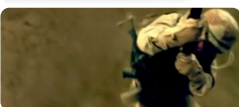
ya que sabe que un soldado caerá del helicóptero antes de empezar el film –por noticias previamente conocidas sobre el hecho real-). Se le hace sospechar que será Grimes, a fin de cuentas un soldado inexperto, el que caerá al vacío.



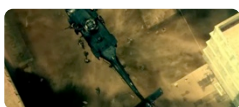
El plano 46 presenta el PDV subjetivo de Grimes. El soldado le dice “sin miedo”. Es un PC que particulariza en el personaje para incidir en el descrédito en el que está sumido el novato por dedicarse a labores burocráticas. Dilata la expectación por el clímax.



El plano 47 presenta la respuesta sarcástica de Grimes en PP. Se dispone frontalmente para incidir en la respuesta sincera del soldado (en este caso no trata de disimular su temor a lanzarse por la cuerda). Sale de cuadro por la derecha. El protagonismo del personaje sugiere su “despedida”.



El plano 48 salta el eje del desplazamiento para destacar el salto de Grimes hacia la cuerda. Su descenso se presenta muy contrapicado (desde la escotilla del helicóptero) y se mantiene durante 3 segundos. La expectación por su salto se resuelve en este plano satisfactoriamente (aunque la angulación y el salto de eje daban a entender que se le iba a apreciar ver caer –anteriormente los descensos se han visto en PG y desde azoteas, no desde el interior del helicóptero-).

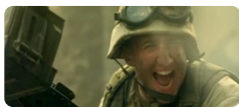


El plano 49 presenta en continuidad en un plano cenital tomado desde el helicóptero que sirve como PDV documental cómo Grimes toca tierra. Funciona como transición ya que se adapta a la duración del informe que se escucha por radio. Recuerda la fase de la misión en la que se encuentran los personajes (como un narrador).

##### 5. PLANOS 50-60.- *Ataque de la milicia sobre convoy de McKnight y repliegue de helicópteros.*



El plano 50 recupera bruscamente la situación. En un corte de un segundo se presenta el PDV subjetivo de Pilla (aunque se desconoce a quién pertenece cuando irrumpe). Los disparos hacia cámara contribuyen a la tensión del espectador (se mantiene la nota sostenida que sugería que se aproximaba un desastre). Se escucha la voz de Pilla que llama al coronel.



El plano 51 se corresponde con un PP de Pilla que informa a McKnight de que están siendo disparados. La duración se adapta a su breve frase para transmitir su tensión.



El plano 52 sirve como inserto para dilatar la expectación por la respuesta del coronel. El giro de cabeza de Struecker subraya la trascendencia de la respuesta del coronel y dirige la atención hacia él. Es el plano más breve del fragmento.



El plano 53 presenta en plano conjunto a Pilla y McKnight. El soldado repite el informe de la situación y McKnight se gira lentamente. El cambio de plano y su duración subrayan la falta de tensión del coronel (que no pierde la calma como el soldado).

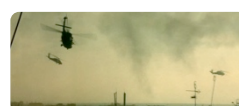


En el plano 54 se presenta en PP casi frontal a McKnight diciendo “pues dispara tú también”. Su diferente tratamiento fotográfico, más sepia, subraya la trascendencia de la frase (ya que McKnight preveía que esto iba a ocurrir y estaba en contra de aplicar la norma de las misiones humanitarias de no disparar hasta ser atacado). La duración del plano es breve ya que se adapta a la frase del personaje.



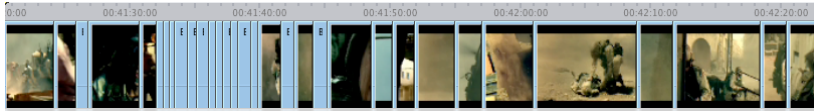
El plano 55 presenta en PP a Pilla disparando. Se produce una yuxtaposición ya que no se varía su perspectiva o tamaño. Al soldado no se le aprecia nítidamente. Parece inexperto (y de ahí su necesidad de ser guiado por el coronel). Es también un plano breve.

- El plano 56 repite el cuadro 50 para cerrar la situación. Es largo en duración para servir como transición. A partir de aquí el ritmo se relaja para dar por cerrada la primera fase de la misión.



Los planos 57, 58, 59 y 60 cierran la secuencia cómo se comenzó, mediante una yuxtaposición de PG de planos tomados desde delante y desde detrás de los helicópteros (se alternan). El plano inicial de cada pareja de planos es más cerrado que el segundo (GPG). La voz de los pilotos identifica cada nave ya que comunican por radio su situación (pasan a posición de espera). En el plano 59 la música (que hasta el momento era una nota sostenida) se vuelve más aguda. Esto da a entender que lo que se está presenciando será un problema en el futuro (ya que los soldados serán atacados sin protección aérea).

## SECUENCIA 37.- Caída de Blackburn



ESTRUCTURA.- La secuencia presenta tres pulsos dramáticos.

1. *Disparo al helicóptero.* Se alterna entre la situación de la milicia (resumida) y la de la nave de Eversmann (en continuidad).
2. *Caída de Blackburn y descenso de Eversmann.* El helicóptero ha de marcharse. En continuidad, focalizada por el protagonista.
3. *Eversmann pide a un médico que atienda a Blackburn* (en continuidad, omnisciente).

RITMO.- Dura 1 minuto 3 segundos y contiene 32 cortes. Su DMP es de menos de 2 segundos. Mantiene el ritmo de la anterior secuencia y se percibe como un nuevo momento de acción (aunque el protagonismo de la música desaparece, aquí únicamente apoya los momentos de tensión). El esquema rítmico de esta secuencia es focalizado e irregular. Supone el clímax de la anterior escena al ser el primer error de la misión. Presenta el conflicto emocional de Eversmann (al no haber podido evitar la caída de uno de sus hombres).

1. PLANOS 1-17 (179-196 del total).- El ritmo se acelera respecto al anterior fragmento mediante el resumen de la situación de la milicia y su presentación en montaje alterno con la situación del helicóptero de Eversmann. Con el disparo del lanzagranadas la duración de los planos se reduce abruptamente. Se suceden cortes muy breves del descontrol de la nave por evitar el impacto hasta que Blackburn se precipita al vacío.
2. PLANOS 18-27 (197-206 del total).- La caída del novato y el descenso de Eversmann se presentan mediante planos de una duración cada vez mayor (algunos de ellos ralentizados). El sargento focaliza la escena. Sugiere su agonía por el paso del tiempo (ante su impotencia inicial y la posterior falta de consciencia del soldado).
3. PLANOS 28-32 (207-211 del total).- Una vez Eversmann recupera el equilibrio emocional y ordena a un médico socorrer a Blackburn, el ritmo recupera un ritmo regular y más lento.

## ANÁLISIS DE COLISIONES CUALITATIVAS

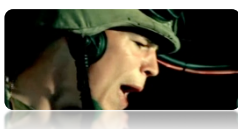
1. PLANOS 1-17.- *Disparo al helicóptero.* Se alterna entre la situación de la milicia y la de la nave de Eversmann.



Un *travelling* lateral presenta a la milicia descendiendo de un coche. El sonido del frenazo acusa el inicio del corte. El desplazamiento lateral hace coincidir unas llamas que se sitúan en primer término con la imagen de la milicia al fondo (sugiere su estado de ánimo, agresivo). El tamaño del plano (PG) y la perspectiva no permite reconocer el lugar donde pretenden atacar (expectación).



El plano 2 presenta cómo los mismos milicianos terminan de ascender a una azotea. La yuxtaposición tiene como función resumir temporalmente la acción (elimina la información innecesaria) y aumentar la tensión del espectador (ya que sigue sin reconocer dónde se encuentran). Su duración es menor (aceleración rítmica acorde a la tensión del momento).



El plano 3 presenta un PP de Eversmann que da a Blackburn la orden de descender. Su correspondencia con el eje de dirección del anterior cuadro da a entender que el ataque de la milicia se dirigirá hacia él. El



montaje alterno y la menor duración del plano favorecen la tensión emocional.



sargento. Éste, que estaba siendo imperativo en el cuadro anterior, ahora repite la orden con un poco más de empatía tras apreciar los nervios del soldado.



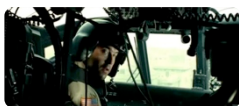
El plano 5 presenta a Blackburn de espaldas disponiéndose a saltar. La perspectiva no sugiere que se trate del PDV subjetivo de Eversmann sino del PDV documental que se ubica en el interior del helicóptero. El plano es breve ya que Eversmann se ve obligado a atender a otro lugar (por ello el corte traduce su proceso de atención). La nota que se sostenía como acompañamiento musical desde la secuencia anterior se torna más aguda señalando la tensión del momento.

- El plano 6 recupera la última posición del cuadro 4 para mostrar brevemente que Eversmann gira la cabeza. No se emplea un cuadro nuevo ya que dura únicamente 12 fotogramas. La repetición del cuadro busca insistir en que este personaje focaliza la acción y no desubicar al espectador. A partir de aquí se suceden cuadros de duración similar pero mucho más breves.



El plano 7 presenta desde el PDV subjetivo de Eversmann el disparo de un lanzagranadas (se cierra el montaje alterno). El proyectil se dirige al PDV. Dura 12 fotogramas y la voz de Eversmann permite su continuidad con el siguiente corte.

- El plano 8 recupera la posición del corte 3 para presentar en PPP frontal la reacción de Eversmann a la visión del lanzagranadas (de nuevo se repiten posiciones para no desubicar al espectador y debido al espacio reducido en el que la acción tiene lugar). Se insiste en su focalización, tensión y protagonismo. Dura 12 fotogramas.

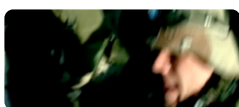


El plano 9 presenta en PC la reacción de Wolcott al aviso de Eversmann. Dirige su cabeza hacia la posición del lanzagranadas para dar pie al inserto de su plano subjetivo. Es algo más largo (1 segundo) para alimentar la expectación del espectador: al insertarse el plano del piloto y no el del impacto del proyectil (que era lo previsible) se da pie a albergar la esperanza de que el piloto pueda lograr esquivarlo.

- Se repite el cuadro del plano 7 para presentar el PDV subjetivo de Wolcott. Pero este plano ya se había utilizado como plano subjetivo de Eversmann en el corte 7. Al no poder pertenecer a los dos personajes por encontrarse en diferentes posiciones, se entiende que pertenece al PDV omnisciente documental y que éste reproduce su proceso de atención como en otras secuencias. El proyectil está prácticamente en el mismo lugar en el que se cortó el plano 7 (lo cual es inverosímil, pero tiene el propósito de magnificar el momento y dilatar la expectación).



El plano 11 presenta el trayecto del proyectil desde la espalda del miliciano. Desde esta posición se aprecia la acción desde fuera, para poder apreciar que el disparo falla. Inicialmente lo magnifica, ya que es la tercera vez que se presenta, y de nuevo el proyectil está más alejado del helicóptero de lo que sería verosímil.



El plano 12 presenta a Eversmann sufriendo el brusco viraje del helicóptero mediante un cuadro de movimiento irregular de 12 fotogramas.

- El plano 13 recupera la posición del corte 5 para devolver la atención a Blackburn. Al haberse atendido exclusivamente a la reacción de Eversmann durante todo el episodio del disparo, la caída de Blackburn sorprende al espectador. Durante el descenso de Grimes se sugería la posibilidad de la caída. En este caso, se ha apartado deliberadamente la atención del espectador del novato para que su caída resulte para el público igual de sorprendente que lo es para el sargento.



El plano 14 presenta el momento de la caída desde el exterior del helicóptero. De nuevo se repiten fotogramas del momento para magnificar su trascendencia dramática.

- El plano 15 repite la posición del corte 9 para presentar la reacción de Wolcott a la caída del soldado (a fin de cuentas su maniobra es la que ha causado el accidente). Favorece la expectación, ya que se retrasa el inserto de la reacción del protagonista.
- El plano 16 repite la posición de los cuadros 5 y 13 para presentar cómo Eversmann se asoma a la escotilla para tratar de ayudar al soldado.



El plano 17 presenta desde el exterior del helicóptero un PPP frontal y muy contrapicado de Eversmann al reaccionar ante la caída del novato. Mantiene la duración habitual para este episodio (19 fotogramas).

## 2. PLANOS 18-27.- *Caída de Blackburn y descenso de Eversmann.*



El plano 18 presenta el PDV subjetivo de Eversmann mediante un plano cenital de la caída de Blackburn. Está ralentizado y tiene una duración mucho mayor que la de los planos anteriores (de casi 2 segundos). El sonido del polvo que se levanta tras él está muy magnificado y se asemeja al del viento (desaparece el sonido del helicóptero anterior).

Parece cómo si el novato fuera absorbido hacia el suelo. De nuevo se repiten fotogramas de la caída para magnificarla. La sensación temporal viene focalizada por la angustia de Eversmann (parece durar una eternidad).

- El plano 19 repite la posición del cuadro 17 para insistir en la focalización y reacción del protagonista. Es mucho más breve que el plano anterior y no está ralentizado.
- El plano 20 recupera la situación del plano 18 para presentar el final de la caída de Blackburn y apreciar cómo se estrella contra el suelo. Está ralentizado. En el momento del impacto contra el suelo vuelve a sonar una nota musical aguda que se mantiene hasta el final del fragmento. Subraya la tensión por conocer el estado del soldado.



Se inserta la reacción de Busch ante el acontecimiento. Funciona como el plano 15, retrasa la reacción del protagonista e incide en la posible culpabilidad del soldado (ya que se encontraba justo al lado de Blackburn durante la caída).

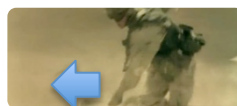
- El plano 22 recupera la posición del plano 17 para mostrar durante 3 segundos el momento en el que Eversmann decide que va a bajar a por el novato. Se hace un barrido de final que permite la transición al PDV documental.



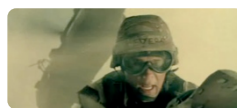
El plano 23 presenta desde un plano nádir el descenso de Eversmann por la cuerda. Se recupera el sonido del helicóptero y el apoyo musical (que sugiere el suspense). Es breve, de 1 segundo y medio, lo cual traduce la nueva determinación del protagonista tras su momento de parálisis emocional.



El plano 24 presenta en GPG la situación de Eversmann. Desciende a una calle desierta. El viento producido por las hélices de la aeronave lanza papeles hacia la cámara (favoreciendo la tensión –se subraya el impacto del papel cerca de la cámara mediante un efecto de sonido-). El cambio en el tamaño de cuadro oculta el estado de Blackburn, lo cual mantiene la tensión del espectador en el mismo punto que la del protagonista. Se escucha una voz por radio que informa de que ha caído un hombre.



El plano 25 presenta un PA de Eversmann desplazándose entre el polvo hacia Blackburn. La cámara sigue su desplazamiento en panorámica (que termina presentando el cuerpo inerte del soldado). Se escucha de nuevo el sonido de la nota musical que subraya el impacto emocional de Eversmann. También se aprecia cómo la voz de la radio informa de que si el helicóptero permanece ahí “será un blanco fácil”.



El plano 26 se toma desde un PDV muy contrapicado que presenta a Eversmann frontalmente. El cuerpo de Blackburn está en primer término (subraya su proceso de atención) y al fondo se ubica el helicóptero. Se escucha cómo se ordena retirarse al helicóptero (lo que dejaría a Eversmann solo sobre el terreno). El plano es breve ya que se pretende ocultar por más tiempo al espectador el estado del novato.



El plano 27 presenta desde un GPG cenital el PDV documental del helicóptero saliendo de la posición de Eversmann. Se escucha por radio la respuesta del piloto y se advierte de la existencia de tiradores. Como en otras ocasiones, sirve como transición entre escenas.

### 3. PLANOS 28-32.- *Eversmann pide a un médico que atienda a Blackburn.*



El plano 28 es el más largo del fragmento (7 segundos) ya que subraya la vulnerabilidad de Eversmann. El *travelling* circular inestable y el sonido de disparos dan a entender que su situación

es muy arriesgada, así como se destaca que a partir de ahora todo girará en torno a la decisión que tome en este momento.



Se pasa a un PC frontal del sargento que subraya su determinación. El corte resulta brusco por producirse un salto adelante al variarse levemente la perspectiva respecto a la última posición del cuadro anterior. Llama a un médico. El cruce de un papel por delante de Eversmann favorece la transición.



El plano 30 presenta en PGC a dos soldados disparando. Uno de ellos acude como médico a socorrer a Eversmann. En el momento en el que se dice “hay un hombre herido” se inicia una música (lamento de mujer) que subraya el valor dramático del suceso. El movimiento final del soldado que se encuentra en primer término favorece la vuelta de la narración a la posición de Eversmann.



Finalmente los planos 31 y 32 sirven para cerrar la escena (aunque no se resuelve la situación). El plano 32 supone un salto adelante hacia la reacción del médico (sin pasar por el contraplano de Eversmann). Para suavizar el corte se hace pasar

un papel en primer término para producir una cortinilla diegética. El corte subraya su sorpresa al escuchar que el soldado se ha caído.

### SECUENCIA 38.- Comienza un fuerte tiroteo durante el traslado en camilla de Blackburn. No pueden comunicarse por radio



**ESTRUCTURA.-** La secuencia presenta tres pulsos dramáticos. Se componen por el montaje alterno entre escenas de diferentes localizaciones.

1. *Primer tiroteo con la milicia.* Inicio focalizado por Grimes (en continuidad) y yuxtaposición de PP de diferentes soldados disparando y planos subjetivos (por pares). Composición imagen colectiva y búsqueda de identificación del espectador.
2. *Eversmann pide por radio la evacuación urgente de Blackburn. Steele no logra entenderle.* Montaje alterno entre Eversmann (focalización emocional) y Steele. Se compara entre la situación de ambos personajes.
3. *Inserto de situación de Garrison (escucha a Eversmann) y reacción del sargento: ordena trasladarle en camilla hasta la posición de los humvees. Toma su primera decisión como líder del pelotón.* Acción en continuidad, PDV omnisciente, observación de correcta ejecución del protocolo.

**RITMO.-** Dura 1 minuto 21 segundos y contiene 35 cortes. Su DMP es de 2 segundos (se mantiene el ritmo intenso de las secuencias anteriores). Los diálogos se presentan en continuidad y repiten posiciones de cámara (transmite la mayor calma de los personajes). Los momentos de acción se presentan mediante la yuxtaposición de parejas de planos en continuidad en las que el primer corte se sincroniza con la música (esquema métrico). Son PP o de acciones analizadas desde múltiples perspectivas (sin repetirse cuadros y mediante saltos de eje). En los momentos de acción se dificulta la lectura espacial del espectador para así ir aumentando su tensión de modo equivalente a la de los personajes.

1. PLANOS 1-11 (212-222 del total).- Durante el diálogo entre Grimes y Waddell se alterna entre los planos de la milicia (breves) y los de la pareja de soldados (largos). Ambos van decreciendo conforme se inicia el tiroteo. Durante el mismo, los planos son breves y regulares. La sincronía de los cortes con la música y el sonido de los disparos subraya el aumento de tensión.
2. PLANOS 12-24 (223-235 del total).- Ritmo regular y más lento durante los diálogos con Gallantine y Steele. Sincronía con disparos y adecuación a la música. Se recurre a plano máster por primera vez, lo cual relaja la tensión y concentra la atención en el diálogo.
3. PLANOS 25-35 (236-246 del total).- Esquema métrico y la yuxtaposición de perspectivas opuestas de una misma acción favorecen aumento del ritmo (aunque los planos presentan una duración regular).



## ANÁLISIS DE COLISIONES CUALITATIVAS

### 1. PLANOS 1-11.- *Primer tiroteo con la milicia.*



El corte al plano 1 coincide con el sonido de un disparo de ametralladora y el cruce de un miliciano en el centro de la escena. El cambio en el sonido (se escucha una muchedumbre) destaca la acción que interrumpe el salvamento de Blackburn. El espectador no sabe ubicar esta localización respecto a la anterior y esto crea tensión. Es un plano mucho más breve que los anteriores (1 segundo).

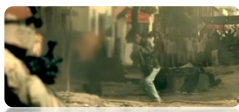


El plano 2 permite identificar el plano anterior como un plano subjetivo de Grimes (aunque se sigue sin saber donde está ocurriendo el tiroteo). El tamaño del plano (PM) no permite ubicarlo. Grimes hace una pregunta a Waddell (“¿por qué no disparas?”) y el plano realiza un barrido descendente para presentar en PP su respuesta “porque aún no han disparado ellos”. El movimiento de cámara se subraya mediante un efecto de sonido expresivo que hace destacar el texto de Waddell. Es la segunda vez en el episodio en el que se produce este debate entorno a la norma de no disparar hasta ser atacado (secuencia 36, planos 54 y 55). En este caso la mayor duración del plano (dos planos en uno) y el movimiento de cámara destacan este tema del film.

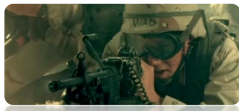


El plano 3 es un PG en el que se presenta a los personajes en su contexto (al fondo se aprecia a Eversmann, al médico y Blackburn). Se cierra el diálogo.

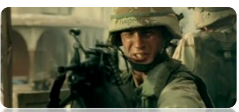
- El plano 4 repite la primera posición del cuadro 2. Se presenta a Grimes en PC frontal. El corte se hace coincidir con un disparo. Subraya la fragmentación y crea expectación ya que al recibirse el primer disparo, podrán comenzar a responder.
- El plano 5 repite la posición del plano 3 para cerrar el gag (el disparo ha sonado como le ha indicado Waddell, quien dice “ahora sí que nos disparan”). El chiste da a entender que los soldados tienen “trucos” para saber si les disparan, haciendo evidente la falta de un protocolo seguro para discernir si deben disparar o no (en el caso de la intervención humanitaria). También se relaciona con el monólogo de Hoot de la secuencia 26 en el que decía que cuando pasa cerca de ti la primera bala, lo único en lo que piensas es en sobrevivir y cuidar del compañero que tienes al lado.



El plano 6 resulta similar al 1, pero en este caso presenta la referencia de Waddell disparando en primer término. El miliciano dispara frontalmente a cámara en PG. Se destaca el inicio del combate por la sincronía del corte con los disparos de Waddell y el inicio de una música tensa y repetitiva (una línea de bajo eléctrico). Se asemeja a los latidos del corazón y eleva la tensión. El PDV semisubjetivo invita al espectador a adoptar las emociones de Waddell.



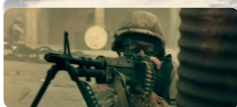
El plano 7 presenta el PP de Waddell disparando (lateralmente y picado). Dura 20 segundos y el corte coincide con los disparos (se acelera tensión).



Se yuxtapone un plano de idénticas características al anterior de Twombly disparando (en tamaño, perspectiva, duración). Sólo difieren en angulación. Se compone imagen colectiva del suceso.



El plano 9 presenta el PDV de Twombly y el efecto de sus disparos (en PG). Se identifica al espectador con el soldado y se impide ver claramente el efecto de sus disparos para no incidir en su carácter letal.



Finalmente los planos 10 y 11 componen la última pareja de planos que completa la imagen colectiva del tiroteo. Se presenta en PC a Nelson disparando, y se muestran los efectos de sus disparos mediante una panorámica lateral que sigue la huida de los milicianos en PA. Aquí se reduce el tamaño de cuadro por no herirse a ninguno. El movimiento de cámara favorece una transición a la siguiente escena.



## 2. PLANOS 12-24.- *Eversmann pide por radio la evacuación urgente de Blackburn. Steele no logra entenderle.*



El corte al plano 12 coincide con un disparo, al final se produce otro. Esto separa el PC de Eversmann de la anterior situación (su composición es opuesta a la de los soldados inmersos en el tiroteo). Este plano servirá de plano máster (algo que aún no había sido habitual en el episodio). Fija su protagonismo en la secuencia (antes lo era Grimes). Se relaja la tensión de la escena anterior por concentrarse la atención en el diálogo en continuidad.

- Se repite la posición del cuadro 30 de la secuencia 37 para presentar a Gallantine acudiendo a la llamada de Eversmann. Esto facilita la comprensión espacial y la distribución de los personajes. Un disparo de Gallantine puntúa el corte de final.
- Se repite la posición del plano 12 para iniciar el diálogo. Es un plano conjunto cerrado que presenta lateralmente a los personajes frente a frente (se destaca así la determinación de Eversmann). El cuadro sigue los desplazamientos de Eversmann.



Un salto adelante separa la frase de Gallantine (llamando por radio) de la de Eversmann. A mitad de su duración se introduce la melodía triste cantada por mujer que se escuchó en el plano 30 de la secuencia 37. Anticipa el plano de Blackburn y subraya aquello que produce la tensión en los personajes (el temor por perder al novato).



El plano 16 presenta en PP picado el rostro inerte de Blackburn. La música que se introdujo a mitad del anterior plano acompaña el movimiento circular alrededor del personaje (todo girará en torno a su salvamento). Su mayor duración pretende señalar el motivo de las emociones de los personajes (4 segundos). La composición, por efecto del movimiento, termina siendo desequilibrada.

- El plano 17 repite la posición del 15 para mostrar que Gallantine no recibe respuesta y que le pasa la radio a Eversmann. El corte coincide con el inicio de la frase musical de la melodía de acción anterior y la desaparición del *leitmotiv* de Blackburn.



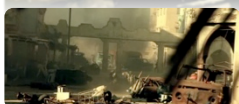
El plano 18 es un inserto del contraplano de Eversmann (que aún no se había presentado; todo se visualizaba mediado por su referencia en primer término). Dura 1 segundo, y únicamente tiene como función, servir de transición entre éste y el siguiente diálogo con Steele. Es equivalente en composición al plano 17. Su inicio coincide con un disparo.

- Se repite la posición del plano 17 para mostrar a Eversmann girándose hacia cámara para hablar con Steele por radio. Tiene una larga duración (equivalente a la del plano 16) para destacar en la tensión del personaje. Se adapta a la duración de su texto. El plano es inestable y presenta impactos junto al personaje, se señala el riesgo que está

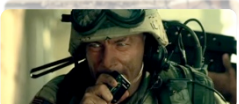
asumiendo. Su inicio coincide con el comienzo de la frase musical (lo cual subraya su larga duración, ocupa frase y media, algo que no había sido común). Cuando menciona al soldado herido suena el *leitmotiv* de Blackburn (señala su conflicto personal).



La respuesta de Steele del plano 20 se presenta en PG fijo. Así se aprecia el contraste entre la calma de la posición de Steele (alejada del tiroteo) y la de Eversmann. Su entrada coincide con un disparo para subrayar la fragmentación.



Se inserta el plano subjetivo de Steele para ubicar su situación con respecto a la de Eversmann (a quien se escucha por radio). El corte coincide con un disparo. Su duración se adapta al texto de Eversmann.



El plano 22 presenta a Steele en PC frontal respondiendo a Eversmann por radio. Le dice que se calme, ya que no puede entenderle. El plano es fijo y tomado con teleobjetivo. La actitud de Steele es condescendiente.

- El plano 23 recupera la situación de Eversmann desde la posición de los cuadros 15,17 y 19 para mostrar su desesperación. Chilla “¡hombre herido!”. El personaje no sólo pierde los nervios por no poder pedir ayuda, sino porque su oficial da por hecho que está histérico en lugar de tomarle en serio. Eversmann arroja la radio. La música traduce el aumento de su enfado al adquirir mayor presencia. El médico le pregunta si está muy lejos la posición de los *humvees*.



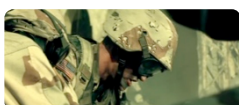
Se inserta el plano subjetivo de Eversmann. Es el único GPG de la secuencia y sirve como transición ya que localiza el lugar del edificio destino al que deberán transportar a Blackburn.

3. PLANOS 25-35.- *Inserto de situación de Garrison (escucha a Eversmann) y reacción de Eversmann: ordena trasladarle en camilla hasta la posición de los humvees. Toma su primera decisión como líder del pelotón.*

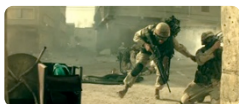


Se inserta como transición un PC lateral de Garrison que escucha un informe de la situación (“hay un hombre herido”). El cuadro es más cerrado que el que le presentó anteriormente debido a su mayor nivel de tensión. Igual que en aquél (plano 30, secuencia 35) es contrapicado y sigue el desplazamiento del general. Es un plano de larga duración en el

que se hace muy presente el angustioso paso del tiempo debido a que se escucha la línea musical de bajo dos veces. Cuando se escucha que hay un hombre herido se introduce el *leitmotiv* de Blackburn.



Éste sigue sonando sobre el plano 26. El corte se hace coincidir con la frase “una camilla” para recuperar la tensión del contexto de Eversmann. Se presenta al médico en PC lateral con otros soldados en primer término. Los planos son inestables a partir de aquí.



El plano 27 presenta en PG el lugar al que se aleja un soldado para desplegar la camilla que transporta. Se aprecia al fondo la posición de Eversmann (se ubica claramente a los personajes en el espacio).

- El plano 28 repite la posición del plano 3 para mostrar como Waddell y Grimes abandonan su posición anterior para colaborar en el transporte de Blackburn. Se repite la posición para favorecer la ubicación del espectador. Hasta aquí los planos son breves y favorecen la expectación al apartarse de la situación de Blackburn y Eversmann.



El plano 29 presenta en un cuadro más cerrado la acción de los soldados desplegando la camilla. El contraste respecto al anterior cuadro se debe a un incremento de la tensión de los personajes. Su movimiento es muy inestable y el cuadro es demasiado cerrado para apreciar correctamente la acción de los personajes. A partir de aquí el ritmo se relaja hasta completar la operación del rescate de Blackburn.



El plano 30 presenta la perspectiva opuesta el traslado de la camilla (frontal al desplazamiento de los personajes). El corte permite suprimir parte de la acción de desplegarla, lo cual acelera el ritmo. Frases como “vamos” o “adelante” sirven para subrayar el corte a este cuadro. Se hace una panorámica descendente hacia el destino de la camilla (donde se encuentran Eversmann, el médico y otros soldados). En el momento en el que se aprecia el cuerpo de Blackburn vuelve a irrumpir su *leitmotiv*, que se mantendrá hasta que su cuerpo sea extraído de la posición (y desaparezca su cuerpo de cuadro).



El plano 31 presenta la perspectiva opuesta de la acción (frontal a Eversmann). La angulación es contrapicada, lo cual permite apreciar el cuidado y la profesionalidad con la que suben a Blackburn a la camilla (bien coordinados). El *leitmotiv* garantiza la continuidad. Eversmann ordena llevarle a los *humvees*.



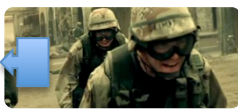
La respuesta de sus soldados “Bien”, coincide con el cambio de plano. Éste los presenta mediante un PG picado que supone un salto atrás, relajando algo la tensión por finalizarse la operación.



El plano 33 se inicia mediante un barrido del cuerpo de Blackburn al rostro de Eversmann en PP disparando. Inicia el fragmento de transición que llevará a la siguiente secuencia. Parece que sus disparos puntuarán la secuencia. Su tamaño incide en las emociones del personaje, el barrido traduce su cambio de atención (de Blackburn al enemigo). Profesionalidad.



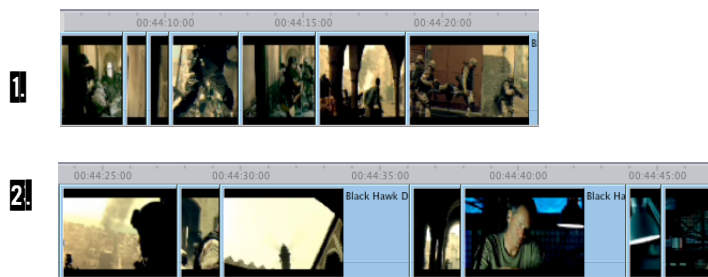
El plano 34 presenta un PG desde la perspectiva opuesta (se aprecia salir por el fondo del cuadro a los soldados que transportan a Blackburn). Retrasa la expectación por averiguar si conseguirán llegar al edificio de destino. Su larga duración anticipa el final de la secuencia. Desaparece el sonido del *leitmotiv* de Blackburn al desaparecer éste del cuadro.



El plano 35 finaliza la acción (aunque no la cierra, aún deben llegar al destino). En él se presenta en primer término a Grimes, y a Waddell al fondo (transportan la camilla). Se hace un barrido al cuerpo de Blackburn que favorece la transición entre localizaciones, y seguidamente se hace otro hacia Eversmann que continúa disparando. El protagonismo de Grimes en el cuadro da a entender su tensión (es la primera vez que vive esto). El que el plano 33 y el 35 se inicien igual y presenten una perspectiva similar fuerza a que se compare entre la templanza de Eversmann y la tensión de Grimes (su plano tiembla más y los movimientos no son tan limpios como en el 33).



SECUENCIA 39.- Los deltas solicitan que se pase a la siguiente fase de la operación (recogida de prisioneros). Mientras, los *rangers* trasladan a Blackburn.



ESTRUCTURA.- La secuencia presenta dos pulsos dramáticos.

1. *Mientras el pelotón de Eversmann transporta a Blackburn, los deltas terminan el registro al objetivo de la misión y agrupan a los detenidos en el patio. Montaje alterno vinculado por música.*
2. *El helicóptero súper 6-1 llega al edificio destino, los deltas están listos para la extracción. Garrison suspira aliviado. Se da la orden de acudir al convoy de McKnight. Montaje alterno (escenas vinculadas por radio).*

RITMO.- La secuencia dura 40 segundos y contiene 14 cortes. La DMP es de casi 3 segundos (el ritmo se relaja levemente). Debido a que la situación parece estar controlada los planos son progresivamente más largos en duración. El montaje alterno entre varias situaciones favorece cierta tensión, aunque debido a que las escenas se desarrollan en continuidad ésta es menor que en otras secuencias.

1. PLANOS 1-7 (247-253 del total).- El ritmo es decreciente. Cada escena se inicia en un corte sincrónico a la melodía de bajo eléctrico empleada anteriormente (esquema métrico). Su similitud al estilo anterior hace que la tensión aún se mantenga alta.
2. PLANOS 8-14 (254-260 del total).- Un cambio en la música da a entender que se contiene la tensión (pasa a alternar únicamente entre dos notas). A partir de aquí los planos son largos. Los planos 13 y 14 son mucho más breves para subrayar que Garrison y Cribbs aún no están plenamente tranquilos y se da entrada a la acción de McKnight (subrayan expectación).

## ANÁLISIS DE COLISIONES CUALITATIVAS

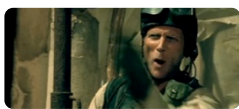
1. PLANOS 1-7.- *Mientras el pelotón de Eversmann transporta a Blackburn, los deltas terminan el registro al objetivo de la misión y agrupan a los detenidos en el patio.*



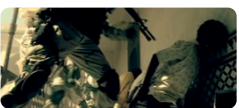
El plano 1 presenta un PG de la situación de los deltas. Es la misma posición de cámara que en el plano 30 de la secuencia 36. Permite que se reconozca la localización sin añadir esfuerzo (no pretende tensión). Se abandona el *leitmotiv* de Blackburn según se inicia la nueva secuencia (ya que estos personajes no están afectados por su caída, lo desconocen). El corte coincide con la entrada de la frase musical del tema que se inició en la secuencia 38. Esto facilita poder detectar la cesura (aunque se vincule a la anterior escena por la música).



El plano 2 realiza un salto adelante hacia Hoot (PM) y su duración se adapta a su frase (acelera el ritmo). Esto subraya que aunque la situación sea más tranquila (por la duración del anterior plano) los deltas mantienen la tensión por acabar el trabajo profesionalmente.

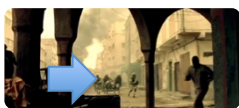


El plano 3 yuxtapone el PC de Sanderson (ya que no se lo sitúa respecto al plano anterior). Al tener la misma función que el plano anterior, su duración también se adapta a su respuesta.



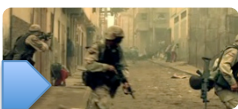
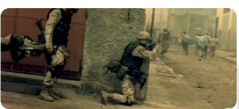
El corte al plano 4 resulta brusco al sincronizarse al sonido de una orden de un soldado a un prisionero. Supone un salto atrás respecto al plano anterior, ya que Sanderson se ubica al fondo. La angulación del cuadro concede el protagonismo al prisionero (sometido por el *delta*). Su duración es mayor (subrayando el control de los norteamericanos). Este plano cierra de modo simétrico la pareja de planos anterior (salto adelante en Hoot, salto atrás en Sanderson). Los deltas se complementan entre sí.

- El plano 5 repite la posición del corte 1 para cerrar del todo la acción y relacionar a un personaje con otro (Sanderson se reúne con Hoot). El cambio de perspectiva permite que se suprima el desplazamiento de Sanderson, por corte aparece donde se encuentra Hoot. Acelera el ritmo. La voz del sargento permite la continuidad.



El corte al plano 6 coincide con el inicio de la frase musical y el sonido de unos disparos. Esto subraya la cesura y el cambio de localización. Se presenta un PG en el que el pelotón de Eversmann ocupa el centro del cuadro. Aunque el ritmo de los planos de esta localización sea lento, la tensión es alta, ya que se teme que los soldados no consigan llegar a

tiempo para depositar a Blackburn en el edificio donde los *deltas* acaban de terminar la operación. Se realiza una panorámica descriptiva de su desplazamiento.

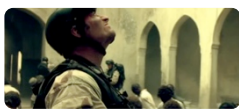


El plano 7 sigue en paralelo a los personajes mediante un movimiento irregular (se desequilibra el cuadro). Esto sugiere la tensión de los personajes involucrados. Presenta una larga duración (ya que nadie les dispara).

## 2. PLANOS 8-14.- El helicóptero súper 6-1 llega al edificio destino, los deltas están listos para la extracción. Garrison suspira aliviado. Se da la orden de acudir al convoy de McKnight.



Un cambio en la música marca el cambio de localización. También subraya que la tensión dentro del helicóptero es menor. El plano 8 presenta desde el PDV del helicóptero la silueta de dos soldados contra la ciudad de Mogadiscio, un esquema habitual para servir de transición. Se escucha por radio que el helicóptero ya está listo para proceder a la recogida de prisioneros. Su duración se adapta a la del texto.



Se inserta un PC lateral de Wex que mira la llegada del helicóptero. La música recupera la melodía original de la secuencia (ya que el personaje mantiene la tensión, aunque la situación sea calmada).

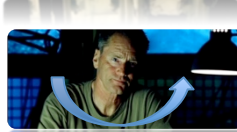


El plano 10 parece inicialmente el PDV subjetivo de Wex, pero una panorámica descendiente presenta el PG de la situación de los *deltas* (Wex parece estar al fondo, y no bajo los arcos donde se sitúa el PDV).

De nuevo el PDV documental reproduce el proceso de atención de los personajes. En este plano la música recupera la que se inició en el plano 8 (sugiere la menor tensión que se vive en los helicópteros). Sobre el plano se escucha cómo comunican al pelotón de Eversmann que el camino es seguro (se tranquiliza al espectador aunque se le haya apartado de ellos).



Se inserta a Hoot en un PA contrapicado, frontal y breve. Su composición magnifica la hazaña del personaje. Su frase no se termina con el cambio de plano, así favorece la transición al cambio de localización.



El plano 12 presenta frontalmente a Garrison en un PC. Se hace un *travelling* semicircular en torno al personaje (analiza su reacción y subraya que el episodio gira en torno a sus decisiones). Las últimas palabras de la frase que Hoot inició en la anterior escena (“luz verde, listos para extracción”) hacen que se relaje y diga “Ya está. Los tenemos”.

Tras cada una de las frases se escucha un efecto de sonido extradiegético que recuerda al sonido del filo de un sable. Parecen advertir a Garrison de que la situación no está tan controlada como piensa (no está teniendo en cuenta el combate que puede surgir en la ciudad). Se satisface de haber cumplido con su mandato político (detener a los líderes de la milicia) sin tener en cuenta que la misión aún no ha terminado.



El inserto de la reacción de Cribbs a las palabras de Garrison permite desconfiar de la calma del general (Cribbs no está tan seguro de que la misión ya esté terminada). Esto se subraya por su breve duración (mantiene la tensión).



El plano 14 presenta un cuadro más alejado del general. Es igual de breve que el de Cribbs, y en él Garrison parece más consciente de que esto aún no ha terminado. Se escucha por radio que se da a McKnight la orden de acudir al edificio destino.

SECUENCIA 40.- McKnight llega al lugar de recogida, ve el cuerpo de Blackburn. Los *deltas* cargan a los prisioneros y el cuerpo del “novato”. Grimes vive su primera explosión



ESTRUCTURA.- La secuencia presenta tres pulsos dramáticos en continuidad separados por elipsis mínimas.

1. *McKnight recibe la orden y acude al edificio señalado (en continuidad).*
2. *McKnight y el cuarto pelotón llegan a su destino. Allí el coronel ve al herido y ordena subirlo a un humvee. Queda muy impresionado (en continuidad).*
3. *Los deltas continúan subiendo prisioneros a los humvees mientras el cuarto pelotón parte para recuperar su posición y proteger el perímetro. Grimes los sigue y vive su primera explosión cuando es atacado por un lanzagranadas (en continuidad).*

RITMO.- Dura 1 minuto 14 y contiene 26 cortes. Su DMP es de 3 segundos (el ritmo se mantiene estable respecto al anterior fragmento). Los tres bloques dramáticos se separan mediante insertos que favorecen que no se perciban las elipsis temporales. Se resume el cambio de localización o de protagonista para mantener alta la tensión. Su articulación en continuidad traduce que la situación está más controlada. Se recupera la melodía de la secuencia 38 (más acorde con el estado emocional de los cuerpos que se mantienen sobre el terreno).

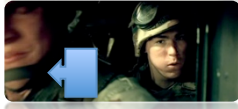
1. PLANOS 1-4 (261-264 del total).- El ritmo de este primer fragmento es lento y regular ya que los *humvees* no viven un enfrentamiento tenso, cumplen un protocolo. Es un episodio de transición que sirve de cierre a la secuencia anterior y de inicio a ésta (ya que McKnight será su protagonista principal). Se vincula con la secuencia anterior por la continuidad de la radio (esquema “pregunta-respuesta”). Al final, un inserto de una ametralladora disparando sirve como transición para esconder una elipsis en el desplazamiento.
2. PLANOS 5-17 (265-277 del total).- El ritmo es todavía más lento durante la llegada del convoy (la situación está controlada), pero cuando McKnight ve el cuerpo inerte de Blackburn el ritmo se acelera reproduciendo su impacto emocional. Se mantiene rápido hasta que se inserta el plano en el que suben a Blackburn al *humvee*. Del mismo modo que en el anterior fragmento el último plano sirve como transición y esconde una elipsis.
3. PLANOS 18-26 (278-286 del total).- El ritmo de este fragmento aumenta hacia el clímax (a Grimes le dispararán con un lanzagranadas). Con este suceso se inicia una melodía de percusión. La detonación se aprecia en planos progresivamente más largos que la magnifican (está ralentizado ya que se adecua a la focalización del novato –para él parece que se para el tiempo-). Su larga duración hace temer por el soldado. Cuando éste se recupera, el plano es breve y tiene una velocidad normal: ajustado a su tensión.

## ANÁLISIS DE COLISIONES CUALITATIVAS

### 1. PLANOS 1-4.- McKnight recibe la orden y acude al edificio señalado



El plano 1 es un PP frontal de McKnight que responde a la orden recibida por radio (la composición incide en su protagonismo). La música de la secuencia 38 vuelve a sonar (la tensión aumenta) y el corte se sincroniza con un disparo. Se cabalga su frase “nos vamos” sobre la imagen del novato Thomas (plano 2). Actúa como narratario (su tensión es la que debe contagiarse al espectador). El plano 2 también se inicia con el sonido de un disparo. Se hace un barrido a Struecker que da la orden de partir. La identificación con Thomas se logra mediante el foco selectivo (sólo él está enfocado).



El plano 3 presenta el desplazamiento de los *humvees* en un PG. En continuidad se presenta el PDV del soldado que maneja la ametralladora desde su techo (PDV videojuego en primera persona). Los dos cortes sirven como transición a la siguiente escena. Su larga duración implica que la situación es más tranquila aunque se mantengan los personajes en tensión.



### PLANOS 5-17.- McKnight y el cuarto pelotón llegan a su destino. Allí el coronel ve al herido y ordena subirlo a un humvee. Queda muy impresionado

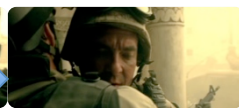
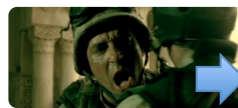


El plano 5 presenta la llegada de los *humvees* al edificio de destino desde el otro lado del eje de desplazamiento. Da a entender una elipsis temporal (no podían estar a la vuelta de la esquina como resulta por el resumen realizado). Un helicóptero cruza el cuadro en GPG. La música pierde presencia debido a la calma de la situación.



El plano 6 presenta un PM lateral de McKnight saliendo del vehículo (se incide en su protagonismo de la secuencia). Se hace un salto atrás al plano 7 (PG de la situación con llegada de cuarto pelotón que carga con Blackburn). El

plano es largo y con la entrada del cuerpo del “novato” vuelve a sonar su *leitmotiv* musical.



El plano 8 presenta un PC frontal de McKnight que realiza una panorámica para presentar la pregunta del coronel y la respuesta de Sanderson. No se emplea el contraplano del sargento para centrar el protagonismo en McKnight. Desaparece el *leitmotiv*

de Blackburn ya que el coronel aún no lo ha visto. Al final de cada frase se escuchan disparos.

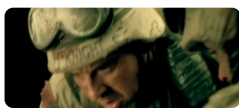


El plano 9 presenta el PDV subjetivo de McKnight cuando divisa a Blackburn. El corte coincide con un disparo que sugiere el impacto que la imagen tiene en McKnight (es como un “mazazo”). Es mucho más breve que los planos anteriores (ya que el personaje focalizador se altera emocionalmente). De nuevo suena el *leitmotiv*.

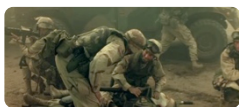


El plano 10 presenta un salto atrás y una vuelta al PDV objetivo para relacionar la posición de McKnight y la del herido. Es un plano de transición que dilata la reacción del coronel (se genera expectación por poder verla).

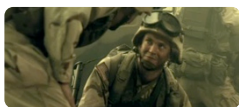




El plano 11 presenta en PPP el impacto que la visión del herido ha tenido en McKnight. Cuando el personaje termina de acercarse y mira de cerca al novato se escucha un sonido similar a la descarga de ametralladora, pero tiene más reverberación y es en realidad un redoble de batería (subraya la impresión emocional del coronel).



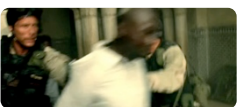
El plano 12 muestra el contraplano de un soldado que atiende al herido. Responde a la pregunta del coronel. Su poco protagonismo se aprecia en el tamaño del cuadro (PG), muy diferente al que recogía la reacción del coronel.



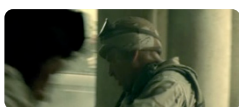
El plano 13 cierra el diálogo con un salto adelante cuando el soldado le dice que no sabe por qué no agarró la cuerda y se cayó. Se escucha de nuevo el redoble de batería expresivo.



El plano 14 subraya mediante un plano conjunto inestable los nervios de soldados como Waddell (frontal a cámara) al estarse dando un tiroteo a su alrededor. Al mismo tiempo el coronel, de modo sereno y firme, da la orden de subir el cuerpo al *humvee* (colisión interna por dinamismo de cámara y estatismo de puesta en escena). A partir de aquí la melodía de la secuencia 38 va perdiendo presencia hasta desaparecer.



Se inserta un PM inestable de Sanderson conduciendo a los prisioneros. Este plano permite que se separe la reacción “oficial” de McKnight, de la “personal” (que se muestra en el plano 16). Este inserto recuerda al espectador la fase de la misión en la que tiene lugar este momento de conflicto dramático de McKnight. Anticipa el inicio del siguiente fragmento.



El plano 16 presenta su reacción personal en PP tomado con teleobjetivo. Los prisioneros del anterior plano cruzan el cuadro. McKnight expresó en la secuencia 19 estar en desacuerdo con el planteamiento de la misión porque pondría en peligro a los hombres en tierra. En este momento su predicción se ha cumplido, ya hay un herido,

aunque se haya logrado detener a los prisioneros (de ahí que crucen el cuadro). El personaje no siente el éxito de la misión como un triunfo (a diferencia de Garrison en la anterior secuencia). Esto se subraya con un nuevo redoble de percusión.



El fragmento protagonizado por McKnight y su reacción al primer soldado herido se cierra con un inserto de Blackburn siendo introducido en el *humvee*. En primer término se aprecian sus pies (la composición sugiere que morirá, al verse “con los pies por delante”). Al cerrarse la acción se sugiere una elipsis temporal ejecutada del mismo modo que en el anterior fragmento.

**PLANOS 18-26.-** *Los deltas continúan subiendo prisioneros a los humvees mientras el cuarto pelotón parte para recuperar su posición y proteger el perímetro. Grimes los sigue y vive su primera explosión cuando le atacan con un lanzagranadas.*



El plano presenta la misma situación que el plano 17 y sirve de transición al fragmento protagonizado por Grimes. Reacciona agresivamente al golpe accidental de un prisionero (aparentando rudeza). Aquí ya no hay música.



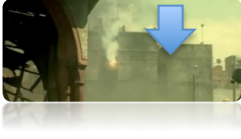
El plano 19 confirma en PM frontal, centrado y tomado con teleobjetivo el protagonismo de Grimes. El corte coincide con un nuevo redoble de batería (la repetición genera expectación). Un compañero le llama.



El plano 20 presenta el PDV subjetivo de Grimes (se pretende identificación). La urgencia de los personajes que le llaman se sugiere por la brevedad del corte. Con este plano se inicia un *crescendo* de percusión (repetitivo, parece el latido del corazón).



El plano 21 es casi idéntico al cuadro 19, pero en este caso la óptica es normal (no teleobjetivo) y se realiza un desplazamiento irregular hacia atrás conforme el personaje avanza hacia cámara. El objetivo es reflejar su urgencia.



Los planos 22 y 23 presentan el disparo de un lanzagranadas hacia Grimes en cuadros de 12 fotogramas. Se yuxtapone una perspectiva frontal que sigue el desplazamiento hacia abajo del proyectil en GPG y un PM lateral que sigue el disparo mediante un barrido lateral.



El plano 24 yuxtapone una perspectiva lateral de Grimes y el paso del proyectil (es prácticamente idéntico al anterior cuadro) lo cual hace más brusca su entrada y hace aumentar mucho la tensión. Se hace un *zoom out* cuando Grimes trata de frenar al ver el proyectil pasar frente a él, un *zoom in* hacia la detonación y un segundo *zoom out* que destaca que Grimes sale disparado por el impacto próximo. Es algo más largo que los planos anteriores (1 segundo) para permitir su impacto emocional (funciona gracias a la identificación que se ha favorecido previamente con el novato).

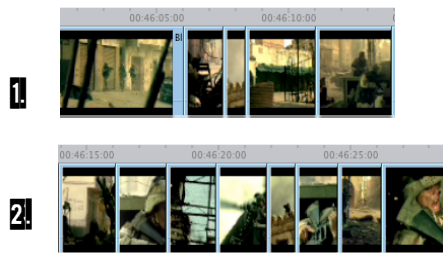


El plano 25 presenta la explosión y la recuperación de Grimes en GPG. Magnifica la detonación mediante un cambio en tamaño, perspectiva (frontal), angulación (a ras de suelo) y velocidad (está ralentizado). Caen fragmentos del edificio que ha recibido el impacto frente a la óptica de cámara. Su mayor duración y tratamiento sugieren la focalización temporal de Grimes (para quien el acontecimiento dura una eternidad por temer su desenlace) y fuerzan la identificación con su estado emocional. Al terminar la explosión y ponerse Grimes en pie el acompañamiento de percusión adquiere mucha presencia (como si su corazón bombeara más sangre).



El plano 26 presenta un salto adelante (PM) hacia el soldado y sigue su desplazamiento. El corte favorece que su reacción resulte cómica ("¡Me cago en todo!") y supone un alivio de la tensión al apreciarse que el soldado se encuentra bien (a esto contribuye el que recupere la velocidad y angulación normales).

## SECUENCIA 41.- Los *rangers* tratan de detener un tiroteo. Un helicóptero cubre su posición y los casquillos calientes caen sobre Eversmann



ESTRUCTURA.- La secuencia presenta dos pulsos dramáticos en continuidad .

1. *El cuarto pelotón llega a su posición y debe cubrir el perímetro de los ataques de la milicia.* Tras un plano de situación, el fragmento está protagonizado y focalizado por el protagonista. Se insertan planos en montaje alterno de la llegada de Grimes a su ubicación.
2. *Eversmann no sabe qué hacer para acabar con los milicianos, pero un helicóptero acaba con ellos. Sus balas caen sobre el sargento quemándole la piel.* Se inicia con el mismo cuadro con el que se inició la acción del anterior fragmento. Se repite la estructura del anterior pulso insertándose planos en montaje alterno de la acción del helicóptero.

RITMO.- La secuencia dura 27 segundos y se divide en 13 cortes. Su DMP es de 2 segundos (se acelera el ritmo del episodio por el mayor riesgo de la situación). El contraste rítmico no es tan extremo como en el último fragmento de la anterior secuencia protagonizado por Grimes. No se pretende la sorpresa del espectador como entonces, sino su tensión mantenida y la identificación emocional con Eversmann.

1. PLANOS 1-5 (287-291 del total).- Es un fragmento de transición que cierra la anterior secuencia e inicia ésta tras una elipsis. El ritmo es inicialmente irregular, los planos de los primeros disparos de Eversmann a la milicia (2 y 3) son mucho más breves que los PG que presentan el desplazamiento de los personajes (esto genera expectación ya que se subraya que en su recorrido están expuestos a los disparos cierto tiempo). La percusión que se inició en el último fragmento de la secuencia anterior ahora se varía sugiriendo una mayor tensión y su acercamiento a un punto caliente del conflicto.
2. PLANOS 6-13 (292-299 del total).- Este fragmento presenta un ritmo algo más rápido pero regular que se acelera levemente hacia el plano 10 (cuando los milicianos son abatidos por la ametralladora). A partir de ahí la focalización de Eversmann favorece que se perciba una cierta suspensión temporal al visualizarse cómo le caen casquillos encima desde tres posiciones diferentes (uno de los planos está ralentizado).

## ANÁLISIS DE COLISIONES CUALITATIVAS

1. PLANOS 1-5.- *El cuarto pelotón llega a su posición y debe cubrir el perímetro de los ataques de la milicia. Llega Grimes.*



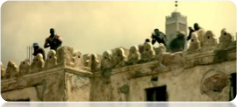
El PDV documental presenta un PG del cuarto pelotón desplazándose hacia el lugar desde donde deben proteger el perímetro. En primer término se aprecian unas estructuras y el plano se toma con teleobjetivo. Esto acusa la presencia del “operador de guerra” que toma la imagen desde un lugar a cubierto. El plano sigue a los personajes en su desplazamiento. La percusión se acelera y da a entender que se dirigen a un lugar de mayor



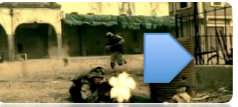
tensión bélica. Se inicia bruscamente por coincidir el corte con los disparos. El cambio en el eje de dirección respecto al último cuadro de la anterior secuencia da a entender una elipsis. Es largo y sirve como transición entre escenas.



Se yuxtapone un PM frontal de Eversmann disparando. Es muy breve, y al desconocerse dónde se ubica, se obliga a acelerar la velocidad de lectura. El cuadro es irregular y tiembla con los disparos; transmite el nerviosismo del protagonista y favorece la identificación con él.



El plano 3 presenta el PDV subjetivo de Eversmann y el objeto de sus disparos (unos milicianos que disparan desde una azotea que ahora apuntan hacia él). El plano es muy breve para favorecer la tensión.



El plano 4 es un inserto que recupera el desplazamiento del conjunto anterior y atiende al de Grimes (al que se había perdido de vista con el cambio de secuencia). Se presenta mediante un *travelling* lateral. Su larga duración produce expectación (el personaje está bastante tiempo expuesto a los disparos).



El plano 5 sigue el movimiento de Grimes aunque desde la perspectiva opuesta (se salta el eje). Esto favorece que el espectador deba acelerar su ritmo de lectura. Se producen disparos hacia cámara.

## 2. PLANOS 6-13.- *Eversmann no sabe qué pueden hacer para acabar con los milicianos, pero un helicóptero acaba con ellos. Sus balas caen sobre el sargento quemándole la piel.*

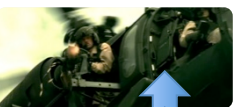
- Se repite el plano 2. Insiste en el protagonismo y la focalización de Eversmann.



En continuidad se presenta el PC de Eversmann cubriéndose de los disparos. Al estar a cubierto el plano es fijo y no tiembla. Algo llama su atención a la izquierda del cuadro tras reposar un segundo y pensar qué hacer a continuación (aún no tiene experiencia como líder).

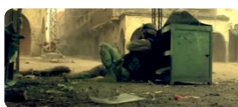


El plano 8 presenta el PDV subjetivo de Eversmann, se insiste en la identificación con él. Se aprecia el azul del cielo, lo cual transmite la esperanza del sargento en que el helicóptero resuelva la situación.



Se inserta un plano tomado con teleobjetivo y que produce un salto adelante hacia el soldado que emplea la ametralladora en el helicóptero para acabar con los milicianos. Este salto adelante resulta especialmente brusco porque se varía el PDV (objetivo) y se elimina la rejilla que aparecía en primer término. El contraste de la imagen varía (el cielo se ve blanco cuando en el anterior plano se apreciaba azul) para subrayar la eficacia letal de las aeronaves. Se hace un *zoom in* hacia el soldado que contribuye a esto mismo.

- El plano 10 se toma desde la misma posición que el plano 3 para mostrar el efecto letal de los disparos sobre los milicianos. Se opta por repetir el cuadro para favorecer la ubicación del espectador (y que se comprenda que se ha acabado con los hombres que disparaban hacia Eversmann). Anteriormente este cuadro servía como PDV subjetivo del sargento y ahora se utiliza de modo objetivo.
- El plano 11 repite la posición del plano 7 para mostrar cómo empiezan a caerle casquillos de la ametralladora a Eversmann.



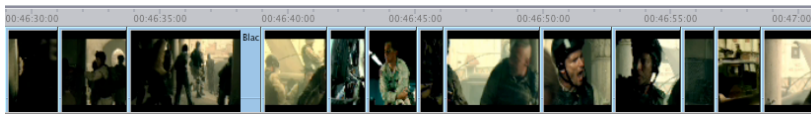
El plano 12 presenta la misma situación desde un PG lateral ralentizado. Esto destaca cómo caen también casquillos en primer término (sobre el portador del PDV). La variación de tamaño, perspectiva y velocidad pretenden que el espectador lea simbólicamente el suceso (como un

“bautismo” de fuego del protagonista). Debido a que el espectador se identifica con Eversmann, los casquillos que caen en primer término pretenden hacerle sentir que también caen sobre él (y hacerle compartir el dolor del protagonista). Ambos sufren las consecuencias del “apoyo” aéreo.



El plano 13 se toma desde una posición nueva. El brusco cambio en tamaño, perspectiva (PPP desde el lado opuesto al plano anterior) y velocidad (normal) subraya el cambio de actitud del protagonista (decidido, frente a su vulnerabilidad de los dos planos anteriores).

#### SECUENCIA 42.- McKnight solicita evacuación sanitaria para Blackburn. Hoot protegerá los humvees de vuelta al campamento base.



ESTRUCTURA.- La secuencia presenta dos pulsos dramáticos en continuidad.

1. *McKnight pide que le autoricen a extraer a Blackburn. Harrell acepta. Se insertan planos de situación de Garrison y Harrell, continuidad por conversación por radio.*
2. *McKnight necesita a alguien que proteja los humvees. Lo hará Hoot. Struecker liderará el convoy. En continuidad.*

RITMO.- La secuencia dura 31 segundos y contiene 13 cortes. Su DMP es de 2 segundos (el ritmo se mantiene rápido). La música de la anterior secuencia desaparece y se recupera el tratamiento sonoro del segundo fragmento de la escena 40 que giraba en torno a la tensión emocional por socorrer a Blackburn. Los redobles de batería puntúan los pulsos dramáticos en los planos en los que aparece Struecker (ya que será uno de los protagonistas de la próxima escena y quien se responsabilizará de cumplir el mandato moral). La secuencia recurre al esquema rítmico irregular para destacar las emociones de McKnight y Struecker. Los dos pulsos tienen un ritmo que se acelera hacia el clímax (plano 7 McKnight consigue autorización; plano 11 Struecker recibe la orden de liderar el convoy). McKnight es por segunda vez protagonista absoluto de una secuencia. Esto se destaca por el empleo de su PM como plano máster. Esto relaja la tensión, temporalmente.

1. PLANOS 1-7 (300-306 del total).- Poder reconocer el espacio en el que transcurre la secuencia favorece que la tensión se reduzca. Los planos son largos y únicamente se aceleran en el momento en el que McKnight espera el permiso de Harrell para evacuar al soldado. El ritmo se adecua a su expectación, aunque el plano más breve es para Struecker (quien también espera órdenes y comparte la tensión de su superior por lograr el salvamento del novato).
2. PLANOS 8-13 (307-312 del total).- El segundo fragmento repite el esquema rítmico del anterior y finaliza en el momento en el que McKnight ordena partir a Struecker. Los últimos dos planos sirven como transición a la siguiente secuencia, ya que se inicia el tema musical que acompañará la próxima escena. Se separan de lo anterior por el redoble de batería.

## ANÁLISIS DE COLISIONES CUALITATIVAS

### 1. PLANOS 1-7.- *McKnight pide que le autoricen a extraer a Blackburn. Harrell acepta.*



El plano 1 sirve como transición. Dos niñas observan el paso de los prisioneros que cruzan el cuadro en primer término. El plano está tomado con teleobjetivo de modo que el desplazamiento de los prisioneros produzcan una suave cortinilla diegética. La música del anterior fragmento y los disparos desaparecen.



El plano 2 salta el eje de desplazamiento de los prisioneros y presenta a Sanderson llevándolos hasta el convoy en PM. A partir de aquí se mantiene esta perspectiva de la acción (conformando el inicio de un bloque).

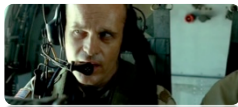


El plano 3 continúa la acción de Sanderson en PG. El PDV se aproxima levemente a McKnight devolviéndole el protagonismo. El plano se mantiene mientras el personaje comunica formalmente la situación (por

radio)



El plano 4 realiza un salto adelante hacia el coronel cuando comenta la urgencia de la evacuación sanitaria por el estado del herido. Esto subraya su tensión emocional. Además el cuadro está tomado desde la misma posición que el cuadro 16 de la escena 40 donde se presentaba el impacto emocional que la situación de Blackburn había tenido en el coronel. Se usa como plano máster en esta secuencia para incidir en su tema emocional.



El plano 5 es un inserto de la respuesta de Harrell. Es breve ya que únicamente pretende identificar la voz que responde a McKnight por radio. La tonalidad de los cuadros del helicóptero de los oficiales es más azul (similar a la del cuartel de mando de Garrison). Equipara a los personajes.



El plano 6 es un inserto de Garrison y Cribbs que escuchan el progreso de la misión (la voz de Harrell vincula las posiciones). Es un plano conjunto que impide apreciar la reacción de McKnight.



El plano 7 es un PC frontal de Struecker. El corte coincide con el redoble de batería que en la secuencia 40 apoyaba los momentos de impacto emocional de McKnight. Su plano de escucha sugiere que actúa como narratorio de la secuencia (guía la valoración emocional del espectador). Su plano es el más breve debido a su expectación. Permite dividir en dos la secuencia (aunque sea en continuidad).

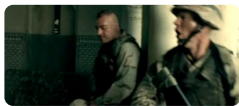
PLANOS 8-13.- *McKnight necesita a alguien que proteja los humvees. Lo hará Hoot. Struecker liderará el convoy.*

- Se repite el plano máster de McKnight para presentar su diálogo con Sanderson. De nuevo cruzan muchos prisioneros en primer término para favorecer el dinamismo de la situación.



El ofrecimiento de Hoot a acompañar a los *humvees* interrumpe el diálogo anterior y por ello se señala el corte mediante dos golpes metálicos que coinciden con su entrada. También se subraya su determinación por el recurso a una composición demasiado similar a la del cuadro anterior (Sanderson pasa de estar a la izquierda de cuadro a estar a la derecha en un PM conjunto idéntico). El protagonismo de Hoot roba la atención de la composición que privilegiaba a McKnight (se está anticipando la relevancia del personaje en la secuencia siguiente). El plano adapta su duración a su texto y se finaliza con un disparo. Los prisioneros siguen cruzando el cuadro en primer término.

- Se repite el plano máster para presentar la reacción de McKnight y su orden a Struecker de partir.



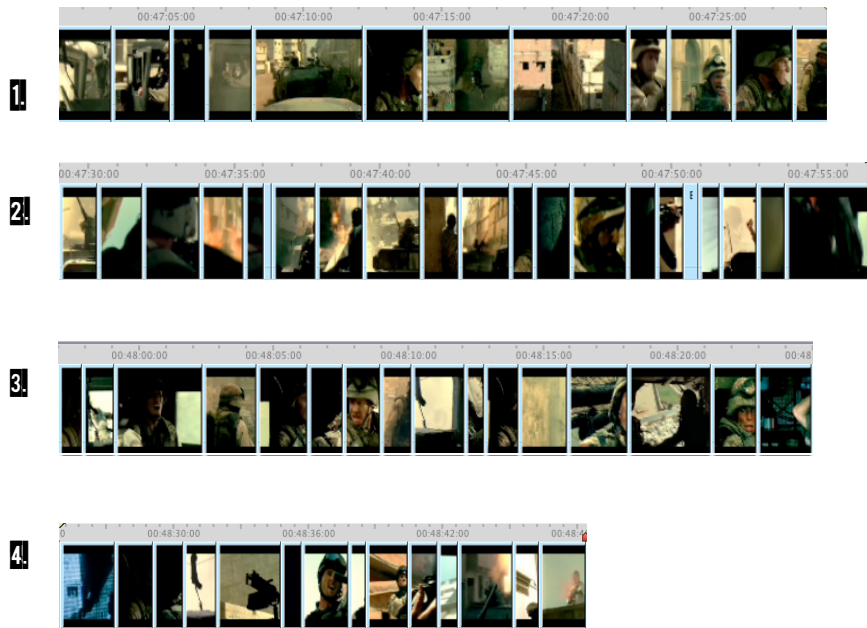
Un salto atrás a PM presenta la respuesta de Struecker al coronel. De nuevo se trata del plano más breve del fragmento y aparece destacado por el redoble de batería. A partir de aquí comienza la misión más trascendente de estos hombres (socorrer al compañero herido). Los redobles sirven como cuenta atrás hasta este momento y como símbolo del paso del testigo del cumplimiento del mandato (generan expectación).



Un PG sirve como plano de transición a la siguiente secuencia (se inicia una música militar –tema “leave no man behind”-).

- El plano 13 recurre al plano máster para cerrar la secuencia. La reacción de McKnight favorece la expectación por averiguar el resultado de la operación que ha dirigido.

SECUENCIA 43. Los *humvees* tratan de salir de Mogadiscio. Pilla muere. Hoot contiene el tiroteo.



ESTRUCTURA.- La secuencia presenta cuatro bloques dramáticos de una acción en continuidad con insertos en montaje alterno de otras situaciones.

1. *Partida de los humvees y primeros disparos.* Se inicia con yuxtaposición de PC de Struecker, Hoot y Blackburn (vinculada por radio). Con cierre a negro diegético se sigue vehículo de Struecker. Se inserta situación de Pilla (responde a tiroteo desde la parte superior del *humvee*) y diálogo por radio de McKnight con Struecker en montaje alterno.
2. *Pilla responde al tiroteo acabando con varios milicianos. Uno de ellos le mata.* Montaje alterno del combate (Pilla-milicianos). Se combina focalización de Pilla e insertos desde PDV omnisciente documental (suspense por desigualdad conocimiento espectador-personaje). Se inserta plano de Struecker justo antes del clímax.
3. *Reacción a muerte de Pilla.* Diálogo entre Struecker y McKnight por radio. Yuxtaposición de insertos de reacción del resto de personajes principales al escuchar la muerte del soldado.
4. *Hoot toma la ametralladora y consigue tomar el control del trayecto acabando con los milicianos que les atacan a su paso* (focalizado por Hoot, en continuidad).

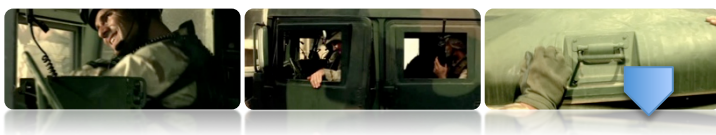
RITMO.- La secuencia dura 1 minuto 47 segundos y contiene 63 cortes. La DMP es de poco más de 1 segundo (el ritmo se ha acelerado mucho). Esto se debe al mayor número de cortes, al montaje alterno de varias situaciones (Pilla, Struecker, McKnight, milicianos + insertos de protagonistas), a la sincronía de los cortes con los disparos y explosiones y con algunas frases de la melodía musical que acompaña toda la secuencia. Se inicia mediante planos de duración regular y larga que se van reduciendo hacia la primera muerte del enemigo y todavía más hacia la muerte de Pilla (los dos clímax del segundo fragmento). El ritmo se mantiene rápido durante el diálogo con McKnight y finalmente se relaja con las reacciones de los protagonistas al informe que escuchan por radio (imagen colectiva, esquema rítmico regular). Con la acción de Hoot el ritmo es irregular, focalizado y rápido.



1. PLANOS 1-12 (313-324 del total).- La yuxtaposición inicial presenta un ritmo que se acelera hacia la partida de los *humvees* (plano 3). A partir de aquí el ritmo se presenta lento y estable (PG en continuidad –sugiere control de la situación-) aunque los insertos de los PM de los personajes se mantienen breves (por su tensión emocional). El diálogo final por radio en montaje alterno mantiene la duración de los PM anteriores.
2. PLANOS 13-33 (325-335 del total).- El fragmento se centra en la situación de Pilla y el ritmo responde a su estado emocional. Se presentan múltiples perspectivas del soldado y se insertan los disparos desde el PDV omnisciente documental que ubica al enemigo (suspense). El ritmo se acelera bruscamente hacia su primer éxito (la muerte de un miliciano que se disponía a emplear un lanzagranadas contra el convoy) y tras relajarse mínimamente, comienza a acelerarse por los insertos de múltiples disparos y la respuesta del soldado hasta que uno de los milicianos le dispare y acabe con su vida (la aceleración hacia este segundo clímax también es súbita). Con su muerte se presenta el plano más largo del fragmento que además está ralentizado (se detiene el tiempo igual que para el soldado abatido).
3. PLANOS 34-49 (336-351 del total).- El siguiente fragmento presenta un esquema rítmico irregular focalizado que se acelera hacia la imagen del PD del cadáver de Pilla justo cuando se dice por radio que ha muerto (plano 43). A partir de ahí los planos se hacen progresivamente más largos para presentar el impacto que la noticia tiene en los protagonistas que no son testigos de la situación. Presenta una imagen emocional colectiva, ya que se combinan varias focalizaciones (la continuidad sonora de la radio y la música vincula la yuxtaposición).
4. PLANOS 50-63 (352-365 del total).- Un cambio en la música acompaña el esquema rítmico focalizado irregular del siguiente fragmento. El plano más breve es el que presenta cómo Hoot prepara la ametralladora justo antes de empezar a disparar. A partir de ahí el ritmo será irregular (los planos breves presentan a los milicianos que son abatidos por sus disparos) y se magnifica el valor y determinación de Hoot mediante planos largos. El mayor control de la situación lleva a que el fragmento sea algo más lento que el segundo (el tiroteo de Pilla).

## ANÁLISIS DE COLISIONES CUALITATIVAS

1. PLANOS 1-12.- *Partida de los humvees y primeros disparos.*



La percusión militar que se inició en los últimos planos de la anterior escena que servían de transición se mantiene durante la introducción a esta secuencia. Los planos 1, 2 y 3 yuxtaponen perspectivas del *humvee* que conducirá Struecker y que llevará a Hoot y Blackburn en su interior. Los cuadros presentan una diferencia de 90° con el anterior y los cortes se sincronizan a los cierres de las puertas del vehículo (tres veces). Esto acelera el ritmo de modo súbito. El único que presenta movimiento es el último, que parece focalizado por los personajes que cierran la compuerta trasera del vehículo y le dan orden de salir (uno de ellos da un golpe en la carrocería como emblema de desearles “suerte”). Su inicio coincide con el sonido de una campana (sugiriendo la muerte de Blackburn). Es el plano más breve del fragmento introductorio y cierra la yuxtaposición.

- Se repite el plano 2 para ver salir al vehículo e iniciar un fragmento de PG lentos en continuidad. Durante todo el fragmento se escucha el informe por radio de la partida del convoy.



El plano 5 inicia un nuevo fragmento desde la perspectiva del *humvee* de detrás (desaparece la narración por radio y se introduce una melodía de viento-metal que acompañará la secuencia entera). El cuadro se toma con un gran angular que magnifica el momento de la partida de los protagonistas y de nuevo presenta una variación de perspectiva de 90° respecto al plano anterior. El sonido de la campana sobre la imagen de la partida de los protagonistas sugiere que algo negativo pasará (muerte), debido a que se ha empleado anteriormente para describir el estado de Blackburn.



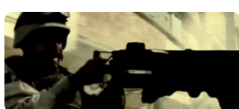
Con el cambio de compás musical, y en sincronía con un golpe de percusión, se corta al plano 6. Presenta en PM lateral a Struecker conduciendo (diferencia de 90°). La larga duración del plano y su falta de dinamismo interno llevan a leerlo emocionalmente. El golpe de percusión militar da a entender la responsabilidad que siente Struecker en este momento. La reaparición del sonido de la radio sugiere su concentración y focalización subjetiva.



El plano 7 presenta un GPG tomado desde el PDV documental del helicóptero que muestra el trayecto del convoy y cómo le cubren desde el aire (desaparece el sonido de la radio y suena una campana). El PDV avanza en la misma dirección que el convoy (para forzar la identificación) y de nuevo existe una diferencia en perspectiva de 90°. La larga duración de este plano sirve para dilatar la expectación.



El plano 8 presenta desde una azotea una perspectiva diagonal (mayor tensión compositiva) del paso del *convoy*. Su inicio coincide con un disparo y con el cambio de frase musical. Subrayan el inicio del conflicto. Se hace una panorámica del trayecto del vehículo que coincide con el desplazamiento de un arma que dispara hacia ellos. La perspectiva no se identifica con el PDV subjetivo del miliciano, sino que se ubica junto a él (es diestro y se encuentra a la izquierda del cuadro). La perspectiva cenital da a entender la vulnerabilidad del convoy ante los francotiradores.



El plano 9 presenta desde una perspectiva lateral el PC de Pilla disparando la ametralladora. Su composición es idéntica a la del plano 55 de la secuencia 36. Esto favorece que se reconozca al personaje secundario. Es el plano más breve del fragmento ya que es el momento de mayor tensión.



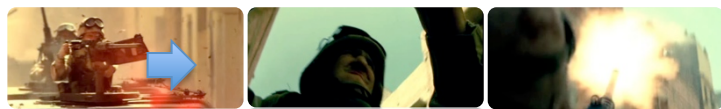
Se inserta la situación de McKnight en PC. Pregunta por radio a Struecker cómo va el traslado. La composición es prácticamente idéntica a la del cuadro anterior, lo cual señala la fragmentación. Las diagonales que se forman al fondo del personaje añaden tensión compositiva. Además el corte coincide con el sonido de la campana (subraya su preocupación). Su duración se adapta a la del texto del coronel.

- El plano 11 recupera la posición del cuadro 6 (lateral, sin diagonales) para presentar la seca respuesta de Struecker. El contraste en perspectiva sugiere que trata de contener su tensión (lo cual se subraya por diálogo). Es más breve que el anterior ya que la tensión del personaje es mayor. Su texto cabalga sobre el plano siguiente.



El plano 12 presenta un PM de McKnight que escucha el final de la respuesta de Struecker. Se escucha “estoy ocupado”. El cambio de plano y el hecho de cabalgar su respuesta (cuando esto se hace en contadas ocasiones en el episodio) subraya el impacto del coronel al escuchar la respuesta de su subalterno (la situación debe ser terrible si le responde así). Genera expectación. Sobre este plano se inicia la siguiente frase musical para favorecer la transición al próximo pulso dramático.

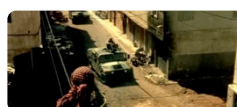
2. PLANOS 13-33.- *Pilla responde al tiroteo acabando con varios milicianos. Uno de ellos le mata.*



Los planos 13, 14 y 15 fuerzan la identificación con el soldado Pilla. Se yuxtaponen tres perspectivas del personaje y se subrayan los cortes por su sincronía con el sonido de sus disparos. En este caso su mayor diferencia es la angulación (el primero está tomado a la altura de sus ojos, el segundo es un gran contrapicado y el tercero un plano semisubjetivo). El plano 13 sigue su desplazamiento (eligiéndole como protagonista del fragmento), el segundo confirma su focalización emocional del mismo (es inestable, muestra la presión del personaje por estar tan próximo a cámara) y magnifica su hazaña (gran contrapicado). El tercero identifica el PDV del espectador con un plano semisubjetivo que también tiembla por efecto de los disparos.



El plano 16 presenta desde el PDV documental (se parapeta tras un vehículo) un PG frontal del trayecto del convoy y a Pilla disparando. En primer término se presentan llamas que coinciden con la posición del protagonista del fragmento (sugieren su tensión o un mal augurio). Hasta aquí los planos presentan una duración regular.



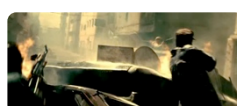
El plano 17 presenta un GPG cenital tomado desde una azotea que se salta el eje de dirección. Esto destaca el disparo de un proyectil desde el segundo de los *humvees*. La diagonal está muy marcada. En primer término se aprecia a un miliciano expectante. La duración del plano es de 19 fotogramas (la mitad que los cuadros anteriores).



El plano 18 es un barrido lateral que sigue el desplazamiento del proyectil en 6 fotogramas. El cambio de angulación, tamaño y duración favorecen la tensión y sugieren que va a tener lugar un clímax.

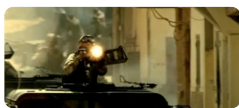


El plano 19 presenta desde la espalda de dos milicianos (sin ubicar) el impacto del proyectil contra ellos. Sus cuerpos explotan ante la cámara en un plano de mayor duración para magnificar el impacto -segundo y medio-.



El plano 20 inserta los disparos de la milicia desde el PDV omnisciente documental (protegido tras barricadas empotrado con el enemigo). Vuelve a haber llamas (que sugieren metafóricamente el grado de tensión entre los bandos). El plano es muy inestable dando a entender la falta de dominio de la milicia. Se recupera la duración anterior y el corte coincide con los disparos.

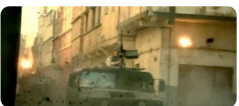




El plano 21 es una panorámica estable del paso del *humvee* de Pilla (dispara en PA). Deja claro su control de la situación ya que cierra la frase musical.



El plano 22 yuxtapone un plano de un miliciano disparando al paso de los *humvees*. Supone un salto atrás desde la anterior posición y el corte coincide con los disparos del miliciano y con el inicio de la frase musical. Es de menor duración, aumentando la tensión. El contraste en angulación (contrapicado) y la presencia del miliciano en primer término sugieren que en calles estrechas el enemigo podría causar daños (ya que la ametralladora ha sido útil contra los francotiradores de las azoteas o en avenidas anchas).

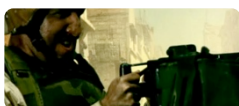


El plano 23 confirma esta cuestión ya que ahora se realiza un salto adelante hacia los *humvees*, contrapicado y muy inestable.

- El plano 24 recupera la posición del cuadro 6 que presenta a Struecker conduciendo lateralmente. En este caso se aprecian impactos en la ventanilla y es breve (por su mayor tensión).



El plano 25 presenta un breve inserto de la silueta de un miliciano cargando su ametralladora. La estabilidad del plano y la ausencia de sonidos de disparos dan a entender que se anticipa a la llegada de los *humvees*. Siembra el suspense (ya que los personajes desconocen de su existencia).



El plano 26 presenta la misma perspectiva que el cuadro 9 (que sirvió para identificar a Pilla) pero es un PP. Es algo más largo ya que sugiere que será Pilla quien reciba el disparo del miliciano que se ha presentado anteriormente. Se aísla a Pilla del contexto para favorecer que se perciba que no es consciente de la amenaza.

- El plano 27 repite la posición del cuadro 25 para presentar al miliciano tomando posición ante la llegada del convoy.



El plano 28 pone en relación al miliciano con el *humvee* (PDV documental, no semisubjetivo).



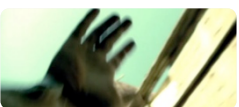
El plano 29 realiza un salto adelante hacia Pilla (PC del soldado recibiendo el impacto). Dura 13 fotogramas.



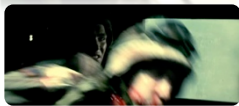
El plano 30 presenta la caída del cuerpo de Pilla contra el PDV (posición del plano 14 (gran contrapicado). El plano dura 19 fotogramas y supone un gran impacto emocional por mancharse la óptica de sangre.



El plano 31 es más abierto, frontal y de mayor duración. Además está ralentizado, ya que subraya cómo Pilla ve escapar su vida.



El plano 32 recupera la posición del plano 30 (pero en este caso la óptica está limpia) y se aprecia el PD de la mano de Pilla impactando contra el PDV. Está ralentizado y presenta un tratamiento sonoro expresivo (suena un sonido de viento similar al que se empleó en la secuencia 37 con la caída de Blackburn).

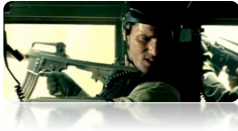


Finalmente, el plano 33 realiza una panorámica de la caída del cadáver de Pilla en el interior del *humvee*. Está ralentizado, se suprime el sonido directo y se escucha una exhalación tratada con reverberación,

que no procede de la diégesis, y que sugiere que es el último aliento del soldado. El cuadro final elimina toda duda sobre su supervivencia por su larga duración de final.

### 3. PLANOS 34-50.- *Reacción a muerte de Pilla.*

- El plano 34 repite la posición del cuadro 24 (y 6) aunque en este caso es muy inestable y breve (por la sorpresa de Struecker). Se recupera la velocidad normal dando inicio a otro pulso dramático. Struecker se gira.



El plano 35 presenta, desde la perspectiva opuesta, el PM de Hoot girándose hacia atrás. El plano es más estable por la mayor calma del personaje.



El plano 36 cierra la introducción en tres planos de este fragmento mediante un corte mucho más largo. Se corresponde con el PDV subjetivo de Hoot ya que Thomas se dirige a él frontalmente mientras dice “el sargento Pilla está herido”. Se hace un barrido final

hacia el cadáver para confirmar que el soldado no es consciente de la realidad (está claramente muerto). Traduce el razonamiento de Hoot.



El plano 37 es un inserto de la situación de McKnight. Pregunta si hay algún herido (ya que lo ha escuchado por radio). Su tensión emocional se subraya por la inestabilidad y el tamaño del plano (PC, más cerrado que en sus anteriores intervenciones).

- Ante la alusión a Struecker se vuelve a presentar desde la posición del plano 34 cómo trata de encontrar las palabras adecuadas para dar su informe. Llega a decir “el sargento Pilla...”.



El plano 39 se inserta en la pausa de Struecker. Es un plano conjunto de Thomas sosteniendo el cadáver de Pilla desde una posición similar a la del cuadro 36. Esto permite apreciar que, al escuchar que McKnight pregunte por su estado, Thomas asuma que está muerto (baja la cabeza).

- Se vuelve a insertar el plano de Struecker para dilatar la expectación por la reacción de McKnight (ya que es el único que desconoce la realidad). Suspense.



El plano 41, para subrayar la angustia de McKnight al no recibir respuesta, lo presenta desde delante (el anterior inserto se tomó desde su espalda).



Ante la falta de respuesta de Struecker se presenta a Hoot desde el asiento de atrás en PM respondiendo que está muerto. Antes de hacerlo mira hacia Thomas (tiene en cuenta que lo que diga puede afectarle, ya que antes apreció que quería pensar que estaba herido), al cadáver y se

gira hacia delante.



El plano 43 es un inserto del PD del rostro del cadáver de Pilla. Es el plano más breve del fragmento (ya que constituye su clímax por habersele declarado oficialmente muerto).

- Se vuelve a insertar a Struecker desde su posición habitual cuando confirma que está muerto.



El plano 45 es un PP casi frontal de McKnight, tomado desde el lado contrario del eje que se había empleado en el plano 41. Este contraste en perspectiva da a entender el impacto que la noticia ha tenido en el coronel (pasa de la desesperación al “shock”). El cambio en tamaño también refuerza el efecto expresivo del corte. Se escucha en *off* la voz de Struecker por radio que repite que Pilla está muerto. A partir de aquí la yuxtaposición de reacciones del resto de protagonistas repite la duración de este cuadro.



El plano 46 es un inserto de Steele en PP casi frontal que sirve como contraplano al de McKnight (aunque se encuentren en lugares distintos). Ha escuchado el informe de Struecker por radio, y en el momento de su reacción un disparo impacta por encima de su cabeza (simboliza su impacto emocional ya que amonestó a Pilla en la secuencia 14). Tiene media cara en sombra, lo cual, puede sugerir su sentimiento de culpa al ser él el líder sobre el terreno del ataque.



El plano 47 es más amplio y de mayor duración. Los oficiales Harrell y Mathews escuchan el informe de McKnight de una baja. Los personajes aparecen representados a contraluz, como siluetas negras. Esto puede sugerir una mayor responsabilidad que la de Steele, por ser ellos quienes dirigen y diseñaron la misión. Su falta de reacción emocional (su impacto es profesional, lo leen como un perjuicio a la misión) se subraya mediante un contraste en tamaño y perspectiva (lateral, mientras que en los anteriores personajes es frontal o casi frontal). Como en el caso de los planos que le preceden, sirve como contraplano del anterior.



El plano 48 presenta el PP frontal de Eversmann. Se escucha en *off* el nombre completo del soldado fallecido: Dominic Pilla. Se yuxtapone esta información a la imagen de Eversmann para subrayar que el sargento interpreta la tragedia en clave humana (no como “una baja” –como en el plano anterior-, sino como la muerte de “un hombre concreto”). Unos disparos provocan que se desprendan unas piedras pequeñas sobre la cabeza de Eversmann. Esto recuerda a la lluvia de casquillos que cayó sobre él en la secuencia 41. Simboliza su proceso de cambio (su primer tiroteo –secuencia 41, “bautismo de casquillos calientes” y el primer compañero caído –“bautismo de piedras”-). De hecho el tamaño y perspectiva del cuadro son prácticamente idénticos a los del plano 12 de esa secuencia.



El plano 49 tiene una mayor duración. La reacción del general se aprecia en PM (luego tiene menor impacto dramático). Es el mismo cuadro que el que se empleó en el plano 14 de la secuencia 39. En él se frotaba nervioso la cara tras haber dicho “ya está, los tenemos”. En ese plano albergaba dudas sobre la victoria que creía tener consolidada. La repetición del cuadro confirma aquel temor.

4. PLANOS 50-63.- *Hoot toma la ametralladora y consigue tomar el control del trayecto acabando con los milicianos que les atacan a su paso.*



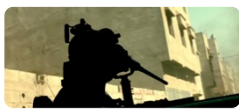
El sonido de la campana (anteriormente asociada a la posible muerte de Blackburn –planos 3 y 5-) coincide con el corte a un PD de la imagen del monitor tomado desde el PDV subjetivo de Garrison. Funciona como transición ya que presenta un *zoom in* hacia el vehículo en donde transcurrirá la acción siguiente. Se escucha que Struecker pide que alguien suba a la ametralladora.

- El plano 51 repite el plano lateral de Struecker que se ha empleado a lo largo de toda la secuencia (incide en su sentimiento de responsabilidad por la operación y sus hombres, ha incumplido el mandato de McKnight de la secuencia anterior).

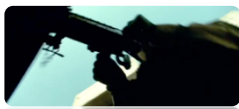


Mediante un plano conjunto picado de Thomas y el cadáver de Pilla (tomado desde la perspectiva del asiento de Hoot) se muestra que Thomas está paralizado y no puede ejecutar las órdenes de Struecker (es él quien debería tomar la ametralladora). Se emplea la perspectiva desde la que antes se apreció que no podía asumir que su compañero estaba muerto (en el plano 36). Entonces se correspondía con el PDV subjetivo de Hoot. Se escucha de final al protagonista decir “voy”.

- El plano 53 se toma desde la misma posición que el plano 42. Como entonces, presenta el momento en el que Hoot debe tomar las riendas de la situación para evitar el sufrimiento de sus compañeros (entonces fue él quien dijo “está muerto” al reconocer el trauma del soldado y Struecker). Para sugerir su estado emocional, el cuadro es irregular y tiembla por efecto de una explosión que impacta frontalmente en el vehículo y que coincide con la posición de su cabeza (del mismo modo que con Steele, plano 46).



El plano 54 es el más largo de la secuencia. El corte coincide con el sonido de la campana y el inicio de una frase musical. Se presenta la aparición de Hoot en el exterior y su preparación previa a comenzar la defensa del convoy. Se le presenta en silueta. Esto podría sugerir que está “envenenado” por el sentimiento vengativo o que hace lo que haría cualquier soldado en su lugar. El gran contrapicado magnifica su valentía.



El plano 55 es un inserto de su acción de cargar la ametralladora tomado desde un contrapicado todavía mayor (se corresponde con la perspectiva del cuadro 14 que retrataba a Pilla disparando la ametralladora). La repetición de este cuadro da a entender que Hoot asume la labor de Pilla como un modo de continuar con aquello que él no pudo, lo hace por honrarle. De nuevo se le presenta en silueta, no se destaca su personalidad, sino sus principios militares compartidos con cualquier soldado, o bien que se han oscurecido sus intenciones.



Finalmente, el plano 56 presenta su rostro claramente iluminado y también en contrapicado. Es un PP en el que la ametralladora ocupa el primer término y que rompe la continuidad con los anteriores planos, ya que se salta el eje del movimiento de la ametralladora. Esta contraste destaca el momento en el que comienza su venganza (abandona su faceta de soldado honorable –silueta- por su lado humano).



El plano 57 es un breve inserto tomado desde lo que parece ser su PDV subjetivo (en realidad no lo es, ya que se aprecia un elemento en primer término que lo identifica como un cuadro tomado desde el PDV documental –Hoot no tiene ningún elemento delante aparte de la ametralladora-). Se aprecia cómo derriba a un miliciano. En esta ocasión,

se escucha la voz del herido conforme recibe el impacto (lo humaniza), ya que Hoot está vengándose, no sólo cumpliendo con su misión (que cosifica al enemigo). Esta muerte se distingue de otras por los motivos emocionales del soldado.



El plano 58 presenta a Hoot disparando desde la misma perspectiva que el cuadro 56. En este caso el plano es más lejano y opta por un gran angular. Esto destaca la alteración emocional de Hoot. El plano es largo para subrayar que no deja de disparar en ningún momento. Aunque en todo momento se le presenta como un soldado de élite profesional que cumple con su labor, la planificación sugiere su dolor y rabia personal.



El plano 59 es un PD de las manos y el arma de Hoot mientras dispara. Se compone en profundidad y se aprecian al mismo tiempo los efectos de sus disparos. Es un plano idéntico a los que se emplean en los videojuegos de tirador en primera persona. Pone al espectador a los mandos de la ametralladora forzando la identificación emocional con Hoot.

- Se repite la posición del plano 55.



El plano 61 yuxtapone el PDV subjetivo de un soldado con su ametralladora que se ubica tras el vehículo de Hoot. Es similar al anterior cuadro (arma en primer término). Presenta un mayor temblor y saltan chispas hacia la cámara, haciendo que el cuadro funda a negro de un modo diegético. Es mucho más largo que el anterior y favorece el aumento de la tensión por su dinamismo interno (se pretende inmersión).

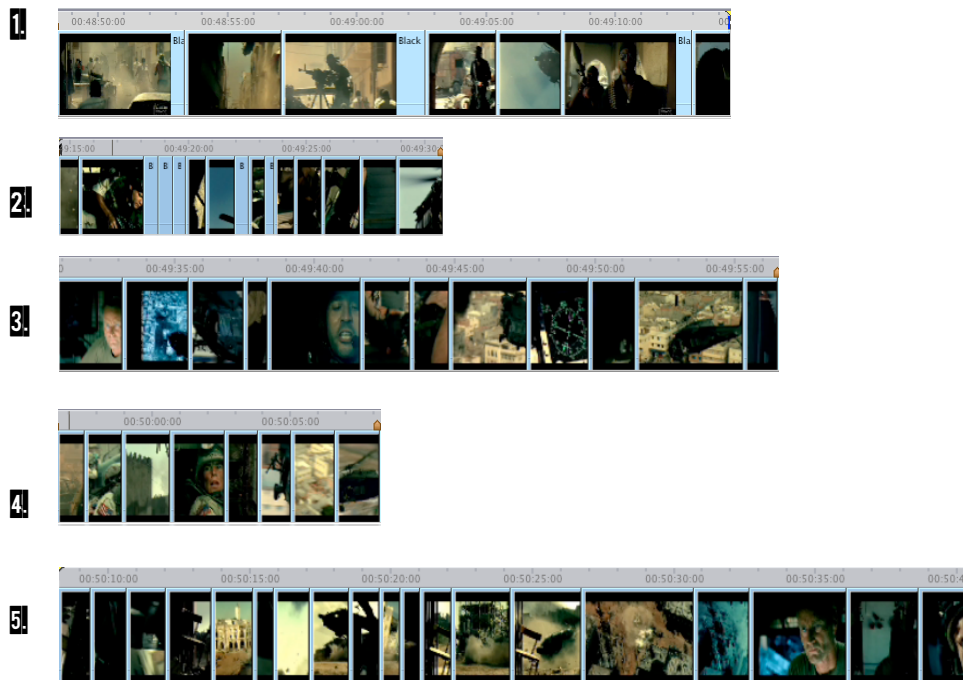
- Se repite la posición del plano 58 para insistir en el estado emocional de Hoot.



Finalmente el plano 63 presenta el PDV subjetivo de Hoot mientras derriba a dos milicianos. El plano es frontal y más cerrado (se aprecian sus caras, anteriormente eran más abiertos o se los presentaba de espaldas o en silueta). Los últimos disparos de Hoot pulverizan un bloque de hormigón y saltan piedras hacia cámara. Esto, simboliza su estado emocional y lo vincula con la transformación de Eversmann (a quien también le caían piedras en el plano 48).



## SECUENCIA 44.- La milicia dispara y derriba el *black hawk* de Wolcott



**ESTRUCTURA.-** La secuencia se divide en cinco pulsos dramáticos. Recurre al montaje alerno entre varias situaciones.

1. *El líder de la milicia de la secuencia 31 se dirige con un lanzagranadas hacia un helicóptero.* Gran expectación por insertos de su PDV subjetivo que indican sus intenciones. Dos subestructuras de tres planos. El último plano supone una sorpresa por enunciación supresiva.
2. *Es el helicóptero de Wolcott. Busch avisa de sus intenciones, aunque es demasiado tarde: el disparo acierta en la nave y ésta empieza a caer* ( En continuidad, insertos en montaje alerno de milicianos durante disparo)
3. *Reacción de Garrison y esfuerzos de Wolcott por mantener en el aire el helicóptero. Termina confirmando que van a caer.* En continuidad, insertos en montaje alerno de Garrison.
4. *Reacción de los protagonistas a caída del helicóptero* (yuxtaposición en montaje alerno).
5. *El helicóptero impacta contra el suelo. Reacción de Garrison y Durant.* En continuidad, insertos Garrison y Durant.

**RITMO.-** Dura 1 minuto 52 segundos y contiene 61 cortes. Su DMP es de poco más de 1 segundo (se mantiene la intensidad de la anterior secuencia). La duración de los planos se reduce hacia los clímax de la secuencia (disparo del proyectil y caída del helicóptero). Una vez se superan, los planos recuperan una duración larga. Los contrastes rítmicos son bruscos.

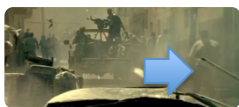
1. **PLANOS 1-7 (366-372 del total).**- Esta escena presenta un ritmo lento y regular para mostrar la situación del líder de la milicia (montaje alerno respecto a secuencia anterior). El pulso sirve para plantear el conflicto de esta secuencia. El ritmo regular sirve para dilatar la expectación. El espectador desconoce a qué helicóptero amenaza y si sus tripulantes son conscientes de ello. Un breve plano final deja esas pregunta sin resolver. La repetición de la subestructura de los tres primeros cortes aporta expectación y permite destacar el último

plano. El acompañamiento musical del tema de la milicia empleado en la secuencia 31 sugiere el control del enemigo, aumentando la expectación.

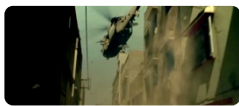
2. PLANOS 8-22 (373-387 del total).- El suspense se resuelve rápidamente ya que Busch detecta a los milicianos desde el aire e identifica el helicóptero como el de Wolcott. La mayor duración del plano sugiere que la situación está controlada, pero por montaje alterno se presenta el disparo del lanzagranadas y el ritmo se acelera de golpe. A partir de ese punto termina la música y se introduce un cierre a negro diegético para separar el clímax de las acciones en el interior del helicóptero. Con el intento de Wolcott de estabilizar la nave los planos recuperan algo de duración para mantener la esperanza de que los personajes puedan resolverlo. El ritmo ha aumentado notablemente por durar este fragmento la mitad que el anterior y contener un mayor número de cortes.
3. PLANOS 23-34 (389-399 del total).- Se inicia un redoble de caja musical que apoya la intensidad emocional de la secuencia. Se combinan planos largos y regulares que dilatan la expectación con otros que inciden en la tensión de la situación en el interior del helicóptero. Cierre a negro diegético de final cuando Wolcott confirma que están cayendo.
4. PLANOS 35-42 (400-407 del total).- Cambio en la música (ahora es de cuerdas) para sugerir el suspense. Planos breves y regulares para presentar las reacciones de los protagonistas a la visión del helicóptero cayendo. Presenta un estado emocional compartido y sirve para dilatar la expectación.
5. PLANOS 43-61 (408-426 del total).- Se recupera el redoble de caja para recuperar la intensidad emocional de los tripulantes del helicóptero. El ritmo se acelera hacia el clímax (impacto del helicóptero contra el suelo) y desaparece el acompañamiento musical (mayor sensación de inmersión). Después del clímax la duración de los planos aumenta sugiriendo el impacto emocional de Garrison (para quien parece haberse suspendido el tiempo) y la muerte de los tripulantes (silencio de la radio).

## ANÁLISIS DE COLISIONES CUALITATIVAS

1. PLANOS 1-7.- *El líder de la milicia de la secuencia 31 se dirige con un lanzagranadas hacia un helicóptero.*

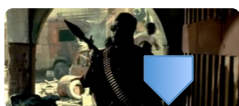


Parece inicialmente que el plano 1 continúa la secuencia anterior (se aprecia a gente huir del convoy mientras un vehículo avanza en dirección opuesta), pero, cuando algo llama la atención de uno de los milicianos, se produce un fuerte contraste sonoro. El cambio de música sugiere un giro dramático favorable a la milicia. El cuadro recuerda al plano 5 de la secuencia 32 (PG frontal del vehículo aproximándose con panorámica lateral). Favorece que se reconozca al miliciano.

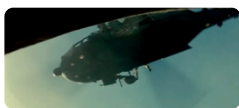


El plano 2 presenta el PDV subjetivo del líder de la milicia que divisó algo en el cielo: es un *black hawk*. Estos planos son largos para presentar la situación.

- El plano 3 muestra la reacción del miliciano a la visión del helicóptero. Recupera la posición desde la que se tomó el plano 1 (pero el vehículo se encuentra más cerca que antes —en PM—). El corte se subraya ya que se sincroniza con dos golpes que el personaje da en el techo del camión para que se detenga.

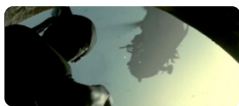


Un cambio en perspectiva (de 90°) indica que el miliciano opta por no seguir al helicóptero, sino introducirse en una callejuela lateral. Una vez el personaje se introduce en la galería el plano es frontal y el PDV se aleja del personaje (inspira temor).



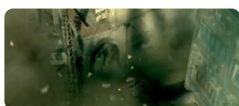
El plano 5 se corresponde también con el PDV del miliciano. El helicóptero se aprecia desde más cerca y la presencia en primer término del techo de la galería da a entender que desde arriba no se puede divisar al enemigo.

- El plano 6 repite la perspectiva del plano 4 (pero el personaje aparece más cerca de cámara y más frontal que en aquél). El que se pueda identificar frontalmente al líder de la milicia sugiere que el conflicto es personal. Se percibe que los planos se agrupan de tres en tres por la repetición del esquema que se produce entre los planos 1 y 3.



Finalmente un gran contrapicado pone en relación al miliciano con el helicóptero. Ambos se aprecian en silueta y ocupan una porción similar del cuadro, sintetiza el duelo que el miliciano tiene por resolver y presenta el conflicto de la secuencia (se confirma la suposición de que seguían al helicóptero para derribarlo).

2. PLANOS 8-22.- *Es el helicóptero de Wolcott. Busch avisa de las intenciones de la milicia, aunque es demasiado tarde: el disparo acierta en la nave y ésta empieza a caer*



Se pasa por montaje alterno a la situación vista desde el helicóptero. El plano 8 presenta la misma duración que el plano anterior para seguir dilatando la tensión por averiguar quién va en el helicóptero. Se mantiene el *leitmotiv* de la milicia, ya que controlan la situación.



El plano 9 presenta al soldado que ha visto a los milicianos. Se identifica a Busch, de quien se insertaron planos en las secuencias 32 y 37. Esto permite identificar que el helicóptero es el de Wolcott. Se hace una panorámica hacia el piloto.

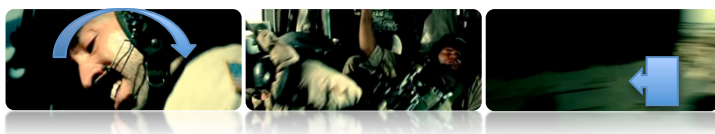


El plano 10 presenta el PC de Wolcott tomado desde la parte de atrás del helicóptero. Es idéntico al plano 9 de la secuencia 37 en la que Wolcott logró esquivar el impacto de un lanzagranadas. Esto favorece el que se suponga que también lo logrará en esta ocasión. Como en aquella secuencia, supone un fuerte contraste en duración respecto al plano anterior (dura 19 fotogramas).

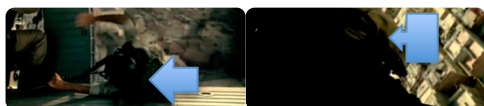


Los planos 11, 12 y 13 presentan el disparo del lanzagranadas mediante un plano conjunto y dos PM con la referencia del miliciano, y el helicóptero al fondo. El plano 14 es un PD del impacto a la cola de la aeronave. Los tres cortes iniciales tienen una duración similar (entre 12 y 19 fotogramas) y el cuarto magnifica el éxito del disparo con una duración algo mayor y una menor complejidad en su composición (dura 1 segundo, pero al leerse más rápido que los cuadros anteriores supone un gran contraste). Los planos 11, 12 y 13 dificultan la lectura del espectador mediante saltos en el eje de dirección del proyectil que se suceden en un mínimo tiempo. El PD supone un salto adelante (más sencillo de leer ya que se prevé lo que ocurrirá por el cambio en tamaño). El plano termina con la cola en llamas y el humo favorece un cierre a negro diegético.



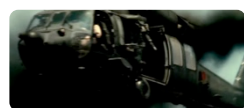


Los planos 15, 16 y 17 presentan las consecuencias del impacto. Los planos duran entre 12 y 18 fotogramas y se yuxtaponen sin relacionarse unos con otros. Todos presentan un movimiento irregular y realizan movimientos de cámara que dificultan aún más la lectura de los cuadros. Desaparece la música para favorecer la inmersión del espectador en las dramáticas circunstancias de los personajes. El último plano inserta un barrido “vacío”, no hay acción dramática, únicamente destaca cómo se voltea el helicóptero y sirve como transición brusca.



Los planos 18 y 19 presentan cómo Busch está a punto de caer por el impacto. Para favorecer la tensión, el primero de los planos es cenital (por voltearse el helicóptero) lo cual favorece que se experimente el vértigo al apreciarse cómo el personaje está a punto de precipitarse al vacío. Seguidamente se presenta un barrido “vacío” tomado desde el exterior del helicóptero (que podría ser el PDV subjetivo de Busch). Se pretende inmersión y funciona como transición brusca como en el plano 17. Los planos son progresivamente más largos.

- El plano 20 presenta a Wolcott dando la orden de agarrar a Busch desde la perspectiva del plano 10 (aunque el horizonte se ha desnivelado para favorecer la tensión).
- El plano 21 presenta a Busch recuperando el equilibrio desde la perspectiva del plano 18 (aunque el plano es más cerrado). Su mayor duración hace que se perciba cierto control de la nave por parte del piloto.

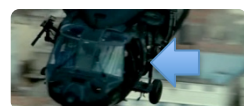


El plano 22 cierra el fragmento con la imagen del helicóptero dando vueltas sin control y el sonido del copiloto informando de que han sido alcanzados. Niega las posibles esperanzas que se pudieran haber construido por la mayor duración y estabilidad de los planos anteriores.

### 3. PLANOS 23-34.- *Reacción de Garrison y esfuerzos de Wolcott por mantener en el aire el helicóptero. Termina confirmando que van a caer.*



Este fragmento se inicia bruscamente ya que un efecto de sonido extradiegético se sincroniza con el corte y se recupera el acompañamiento musical. La preocupación del bando americano queda identificada por un redoble militar de caja *increscendo*. El plano 23 realiza un *travelling in* hacia Garrison (quien se levanta y se aproxima a cámara al mismo tiempo) y el plano 24 realiza un *zoom in* a la imagen del monitor que se presenta desde el PDV del general. Ambos movimientos favorecen la expectación. Este inserto en montaje alterno sirve como transición entre pulsos dramáticos.



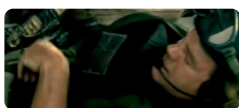
El plano 25 presenta al helicóptero dando vueltas sin control desde el PDV documental. La imagen se ha tomado con teleobjetivo para fijar toda la atención en la nave. Un efecto de sonido extradiegético (que parece un rugido) señala el corte y favorece que aumente la tensión.

- El plano 26 repite la posición del cuadro 20 y su duración es mucho más breve, sólo sirve como transición al fragmento que guía emocionalmente el piloto.



El plano 27 es un PPP frontal de Wolcott (el único plano que se ha presentado así de cerrado fue el de Eversmann durante la caída de Blackburn en la secuencia 37). Focaliza emocionalmente el siguiente fragmento y se pretende la identificación del espectador con él. Se hace una panorámica hacia el copiloto. La duración del plano es mucho mayor que la del plano anterior (se sugiere que puede intentar controlarlo).

- Se repite el plano 21 para recuperar el episodio de Busch (se elimina la posibilidad de una nueva caída de un soldado por una maniobra de emergencia).



El plano 29 cierra la situación de Busch mediante un PM a la altura de sus ojos y de perspectiva frontal. Señala su alivio. Es el más breve de los cuatro planos anteriores (ya que fueron decreciendo en duración desde el corte 27).

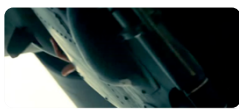


El plano 30, está tomado desde la posición del plano 25 pero en este caso se hace un *zoom in* que incrementa la tensión. Presenta un contraste en duración respecto al plano anterior, es mucho más largo, y subraya que la maniobra de Wolcott es inútil.



El plano 31 es un PD del cuadro de mandos del helicóptero. Está tomado desde el PDV subjetivo del piloto, y ya se empleó en la secuencia 30 en la que despegaba la nave. Aporta sensación de estructura cíclica (aunque se invierte la situación). No es un buen augurio ya que una alarma hace que se perciba el riesgo de la situación (sólo se escucha a partir de este plano).

- El plano 32 repite el cuadro del 27 (pero presenta un mayor temblor que aquél) para cerrar la posibilidad de una maniobra de emergencia que se abrió entonces. Wolcott informa de que el helicóptero está cayendo.
- El plano 33 repite el cuadro del 25 para cerrar el fragmento. Se escucha a Wolcott repitiendo el informe. Es un plano mucho más largo que los anteriores para favorecer la expectación.



El plano 34 es un PD que sirve como plano de transición. El giro del helicóptero provoca un cierre a negro diegético que hace suponer el impacto inminente del helicóptero (ya que está tomado desde el suelo y se escucha un sonido agudo –*glissando*– de instrumentos de cuerda que termina con el fundido a negro). Es mucho más breve que el anterior, acelerando el desenlace.

#### 4. PLANOS 35-42.- *Reacción de los protagonistas a caída del helicóptero.*



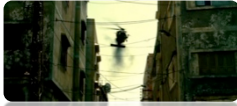
El plano 35 presenta la reacción de McKnight desde un PM frontal y centrado (se pretende la identificación emocional con él como narratario). Se escucha el informe anterior por radio (que se mantiene durante toda la yuxtaposición de reacciones permitiendo su continuidad). Presenta la misma duración que el último plano del anterior fragmento. Dilata la expectación, y la tensión es aún mayor ya que se apoya mediante una nota más aguda que la anterior interpretada por cuerdas (se mantiene sobre el fragmento completo).



El plano 36 yuxtapone la reacción de Steele a la visión del helicóptero. Es también frontal y centrado, y sirve como contraplano al cuadro anterior (mira en el sentido opuesto). Esto recuerda al penúltimo fragmento de la secuencia anterior. Para favorecer la

identificación con Steele como narratario de la situación, se presenta su PDV subjetivo de la situación del helicóptero.

- Se yuxtapone la reacción de Eversmann. El plano 38 es idéntico al cuadro 48 en el que se apreció su reacción a la muerte de Pilla en la secuencia anterior. En este caso se hace un *zoom in* para subrayar su aumento de tensión. En este caso mira en sentido opuesto a Steele aunque ocupa la misma porción del cuadro.



El plano 39 presenta el PDV subjetivo de Eversmann (de modo equivalente a como se hizo con Steele). En este caso el plano es frontal y sugiere que Eversmann se encuentra más próximo a la zona donde impactará por su menor tamaño.

- Se repite el plano 25 para pasar de nuevo a la situación que se vive dentro del helicóptero. Se presenta el helicóptero girando sin control y se continúa escuchando el sonido de la radio. El efecto de sonido que subraya el giro del helicóptero favorece que se perciba el corte y aumente la tensión.



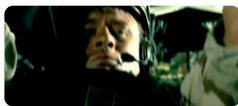
El plano 41 presenta desde una perspectiva cenital a un soldado en primer término con la ciudad al fondo. Pretende que se perciba el vértigo del descenso ya que el fondo gira tras él.



El plano 42 cierra el fragmento con un cuadro tomado desde la perspectiva del corte 25, pero para favorecer la impresión del descenso del helicóptero se emplea un brusco *zoom out*.

##### 5. PLANOS 43-61.- *El helicóptero impacta contra el suelo. Reacción de Garrison y Durant.*

- El plano 43 repite la perspectiva del plano 20 (idéntica al plano 10 pero con el horizonte desnivelado). El corte coincide con el sonido de la alarma y la frase de Wolcott “agarraos”. Reaparece el acompañamiento musical del redoble de caja y se suprime la nota de suspense anterior: ha llegado el momento del clímax.



El plano 44 presenta un PP frontal de Busch que presenta mucho temblor. Favorece la identificación con aquéllos que van a recibir el golpe y permite dilatar la expectación.



El plano 45 presenta un PGC cenital del helicóptero dando vueltas sin control. Su menor tamaño y duración sugieren que se acerca el momento del impacto.



El plano 46 presenta un GPG al helicóptero aproximándose al lugar del impacto con la referencia de una silla y unos civiles (el plano permite anticipar que caerá en esa localización). El helicóptero ocupa el centro del cuadro y a los lados hay unas rejas que recuerdan a un telón (la composición subraya así que éste es el punto de giro de la película y señala simbólicamente su naturaleza cinematográfica). El helicóptero se dirige hacia el PDV.



El plano 47 presenta la perspectiva contraria de la situación. El corte coincide con el impacto del helicóptero contra un edificio (parte de la estructura cae hacia el PDV). Con este golpe se suprime el redoble militar (se pretende inmersión por escucharse lo mismo que los protagonistas).

- El plano 48 presenta la reacción de Wolcott al impacto desde la perspectiva de los cuadros 32 y 27 (PP frontal de Wolcott). Es el plano más breve de este fragmento (ya que es con quien se identifica el espectador).



Los planos 49 y 50 presentan el momento del impacto mediante dos cuadros muy similares en perspectiva y tamaño (sólo varía la angulación ya que el segundo está tomado a ras de suelo). Esto provoca un incremento de tensión por la percepción del corte.

- El plano 51 repite la perspectiva del cuadro 10 para apreciar cómo se recibe el impacto desde el interior del helicóptero (se repite el que ya se apreció en el plano anterior). Se escucha gritar al piloto.



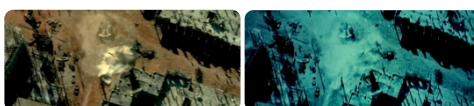
El plano 52 repite de nuevo el momento del impacto en un PD de la cola. Un cambio de perspectiva de 90° presenta en PD cómo el helicóptero se desliza hacia la cámara (plano 53).

- El plano 54 se toma desde la misma posición que el plano 46. Esto confirma que éste es el lugar del impacto. El helicóptero se aproxima hacia el PDV y sus hélices chocan contra el suelo lanzando tierra a la óptica.



El plano 55 continúa presentando la imagen del helicóptero deslizándose por la arena (perspectiva lateral, cambio en perspectiva de 90° y menor tamaño). El plano es mucho más largo, sugiriendo que la nave se aproxima a detenerse.

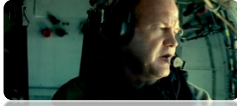
- El plano 56 se toma desde la misma posición que el 46 y el 54. Las hélices de la aeronave están a punto de rozar el PDV y destruyen el marco del cuadro (rejas y silla).



El plano 57 encadena con el plano 58. Ambos presentan la misma imagen cenital del lugar del impacto en GPG, pero el primero presenta la que toma directamente el PDV documental del helicóptero y la segunda la que muestra el monitor de Garrison (se asume que es su PDV subjetivo).

Sobre la segunda imagen se escucha que un oficial da el informe de "*Black Hawk* derribado". Al no escucharse a Wolcott se teme su muerte. Estos dos planos constituyen el corte más largo del fragmento y de la secuencia (6 segundos).

- La reacción de Garrison a la imagen del monitor y al informe que escucha por radio se presenta desde la perspectiva del plano 23 (aunque es más cerrado y el fondo aparece desenfocado). Parece que desde que escuchó que el helicóptero empezaba a caer no ha cambiado de posición (por la tensión que ha mantenido). Se vuelve a escuchar sobre su rostro la frase "*black hawk* derribado". La yuxtaposición audiovisual sugiere su sentimiento de responsabilidad (ya que él ha dirigido la operación y no ha previsto que esto podría ocurrir). La voz del oficial que se escucha por radio comienza una nueva frase que cabalga sobre el plano siguiente.



El plano 59 presenta en continuidad al oficial que ha narrado el desarrollo de la misión por radio (es Mathews, responsable de coordinar la estrategia aérea). Siempre se le ha presentado lateralmente en la secuencia, pero en este caso se opta por una perspectiva frontal y centrada que atiende a su falta de reacción emocional (es frío) y parece acusar su responsabilidad. Sólo menciona que “ha caído una nave en la ciudad” (lo cual hace ver que su prioridad no son los hombres que han caído con ella).



El plano 60 presenta en PP diagonal al piloto Durant. Se yuxtapone su reacción sin identificarse su ubicación. Durant es amigo del piloto fallecido, y por eso se yuxtapone su reacción a la de Mathews (él lo tiene en mente como persona)

## **2.4. TABLAS DE ANÁLISIS CUANTITATIVO** **(MICROANÁLISIS)**

	30	31	32	33	34	35	36	37	38
Duración en segundos	145	30	42	48	27	35	107	86	103
número de planos	52	11	18	14	9	15	60	32	34
DMP	2,788461538	2,727272727	2,333333333	3,428571429	3	2,333333333	1,783333333	2,6875	3,029411765

39	40	41	42	43	44
41	74	27	32	107	112
14	25	13	13	63	61
2,928571429	2,96	2,076923077	2,461538462	1,698412698	1,836065574



### **3. LEYENDA DE SÍMBOLOS**



Panorámica



Zoom



Barrido



Seguimiento cámara en mano/*steadicam/travelling*



Representación gráfica con escala aumentada







